



DESA
UNICUM


SZTUKA
Kobiet

FEMINIZM I SZTUKA KOBIET

AUKCJA 18 WRZEŚNIA 2025 WARSZAWA











FEMINIZM I SZTUKA KOBIET

AUKCJA 18 WRZEŚNIA 2025

CZAS AUKCJI

18 września 2025 (czwartek), 20:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

5 – 18 września
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Katarzyna Żebrowska
tel. 22 163 66 49, 539 546 701
k.zebrowska@desa.pl

Magdalena Krajenta
tel. 795 122 712
m.krajenta@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 5-8	Malik Cecylia 62
Adamczyk Justyna 59	Marcolla Jolanta 43
Anto Maria 47	Michałowska Maria 9
Bańda Basia 57	Misztal Monika 29
Bażowska Natalia 61	Murak Teresa 18
Bogacka Agata 24-25	Nieznalska Dorota 34
Czech Martyna 28	Partum Ewa 19
Demko Iwona 32-33	Pinińska-Bereś Maria 16
Falender Barbara 11	Piotrowska Krystyna 54
Głowacka Viola 65	Pniewska Barbara 49
Górna Katarzyna 40-41	Podlaska Dorota 55
Grzeszykowska Aneta 37-38	Podlewska-Polit Anna 69
Grzyb-Jarodzka Bożena 63-64	Popiela Kinga 70
Grzymała Anna 27	Rosenstein Erna 53
Gustowska Izabella 10	Rudowicz Teresa 52
Jachtoma Aleksandra 68	Rydlevskaya Anastasia 30
Jaklewicz Karolina 71	Sawicka Jadwiga 35-36
Janin Zuzanna 39	Siamchuk Darya / Cemra 67
Jarema Maria 3	Stasik Paulina 26
Konopka Karolina 60	Szapocznikow Alina 2
Kraupe Janina 51	Szpakowska-Kujawska Anna 56
Kuryluk Ewa 48	Tyszkiewicz Teresa 1, 17
Kus Agata 21-23	Tyszkiewicz (Tyszkiewiczowa) Teresa 4
Kutera Anna 42	Wahl Alicja 45
Kuźnik Dorota 20	Wahl Bożena 46
Lach-Lachowicz Natalia 12-15	Walendzik Wiktoria 31
Łunkiewicz-Rogoyska Maria Ewa 50	Waliszewska Aleksandra 58, 66, 72
Madeyska Arika 44	

„WYZWOLENIE KOBIET Z PATRIARCHALNEJ DOMINACJI JEST ZASADNICZYM CZYNNIKIEM HUMANIZACJI SPOŁECZEŃSTWA”.

ERICH FROMM

FEMINIZM I SZTUKA KOBIET W POLSCE: OD CIAŁA DO TOŻSAMOŚCI

Historia sztuki kobiet w Polsce to historia odkrywania siebie i stawiania oporu wobec społecznych oczekiwań. Uwarunkowania społeczne przez wieki tworzyły przekonanie, że kobieta powinna być uległa, skromna, a jej aktywność artystyczna – jeśli w ogóle była dostrzegana – ograniczona do dekoracyjności lub sztuki użytkowej. W momencie, gdy artystki decydowały się walczyć z tymi uprzedzeniami i nie podporządkowywały się narzuconym rolom, często spotykały się z ignorancją, krytyką lub nawet wyszydzeniem. Codzienność mogła wówczas jawić się jako przymus, od którego nie było ucieczki; w tradycyjnym definiowaniu „kobiecości” nie było miejsca na artystyczną wolność, introspekcję czy przekroczenie obowiązków przypisywanych płci.

Pierwsze znaczące głosy w polskiej sztuce kobiet pojawiły się już w latach 60., w pracach Marii Jaremy czy Aliny Szapocznikow. Te artystki, balansując między klasycznymi technikami rzeźbiarskimi a nowoczesnym spojrzeniem na ciało i jego reprezentację, podejmowały tematy indywidualności, przemijania i wrażliwości cielesnej. Szapocznikow, poprzez dekompozycję form i eksperymenty z nowymi materiałami, ukazywała kruchość i ulotność istnienia, a równocześnie zmuszała widza do refleksji nad fizycznością jako nośnikiem emocji i historii.

Lata 70. i 80. przyniosły pierwsze feministyczne interwencje, choć sam ruch feministyczny w Polsce dopiero raczkował. Twórczynie takie jak Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Krystyna Piotrowska czy Izabella Gustowska zaczęły eksplorować problem uprzedmiotowienia kobiet, fetyszyzacji ciała i „męskiego spojrzenia”, które redukowało kobiecość do obiektu wizualnej przyjemności. Artystki te, poprzez autoportret, performance czy malarstwo, wprowadzały do polskiej sztuki koncepcję ciała jako narzędzia konfrontacji z normami społecznymi i politycznymi.

Twórczość Izabelli Gustowskiej, rozwijana w latach 1979–1990 w ramach cyklu „Względne cechy podobieństwa”, koncentrowała się na problemie tożsamości, podwójności i bliźniaczości. Artystka eksperymentowała z różnorodnymi technikami – fotografią, grafiką offsetową i serigraficzną, reliefem, malarstwem, instalacją oraz filmem – aby uchwycić relacje pomiędzy jednością a wielością, realnym istnieniem a bytowaniem „poza sobą”. Fascynowały ją zjawiska sobowtóra, odbicia lustrzanego czy „bliźniaczości zastępczej”, które odnosiła zarówno do rodzinnej historii, jak i do własnych poszukiwań tożsamości. Motyw powielonego wizerunku, cienia i widma nadawał jej pracom wymiar oniryczny, lecz zakorzeniony w refleksji nad granicami percepcji i tożsamości. Podobnie Teresa Murak w „Zasiewach” przenosiła płodność ciała kobiecego w kontekst naturalnych cykli, tworząc subtelną metaforę wzajemnego oddziaływania życia i sztuki. Równolegle Magdalena Abakanowicz wprowadzała innowacyjne formy przestrzenne, które poprzez strukturę i fakturę sugerowały obecność ciała, jego pamięć i wspólnotowe doświadczenie. Jej monumentalne tkaniny rzeźbiarskie

kwestionowały tradycyjne hierarchie w sztuce, łącząc elementy „wysokiego” i „niskiego” – co stanowiło równocześnie gest emancypacji artystki w przestrzeni publicznej

Przełom lat 90. i początek XXI wieku w polskiej sztuce kobiet przyniósł wyraźną zmianę języka i sposobu podejmowania tematów tożsamości, cielesności i społecznych ról. Jadwiga Sawicka wykorzystuje słowo jako nośnik znaczeń – pojedyncze frazy, wyjęte z potocznego języka, umieszcza w przestrzeni malarskiej lub instalacyjnej, gdzie zaczynają rezonować jako komentarz do świata norm, zakazów i stereotypów. Zuzanna Janin wprowadza narrację osobistą, wykorzystując własne ciało jako medium refleksji nad pamięcią, przemijaniem i granicą pomiędzy prywatnym doświadczeniem a publicznym odbiorem. Jej prace łączą dokument i kreację, podkreślając kruchość ludzkiej obecności i jej symboliczne znaczenia. Katarzyna Górna bada medialne przedstawienia kobiecości i mechanizmy społecznej kontroli, pokazując ciało jako pole negocjacji pomiędzy indywidualnością a kulturowymi oczekiwaniami. Dorota Nieznańska prowokuje widza do konfrontacji z tematami religii, seksualności i władzy symbolicznej, wskazując na ich ukryte napięcia i konflikty. Aneta Grzeszykowska podejmuje natomiast refleksję nad autoportretem, nieobecnością i tożsamością, eksplorując granice pomiędzy rzeczywistością a jej medialnym odbiciem. Młodsze artystki – Aleksandra Waliszewska, Agata Kus, Viola Głowacka, Martyna Czech czy Natalia Bażowska – rozwijają te wątki, wprowadzając elementy groteski, surrealizmu i introspekcji. Ich prace otwierają przestrzeń empatii, refleksji nad kobiecym doświadczeniem i pytania o to, jak przedstawienie ciała może ujawniać emocje, lęki i ukryte znaczenia współczesności.

W tym kontekście sztuka kobiet staje się nie tylko formą autoekspresji, lecz także narzędziem krytyki społecznej, komentując ograniczenia, jakie wciąż narzuca kulturowa konstrukcja płci. To dzieła, które mówią o indywidualności, o prawie do bycia sobą, o odwadze, by przekraczać oczekiwania i normy. To także przestrzeń, w której prace starszych pokoleń, takich jak Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Maria Jarema czy Alina Szapocznikow, spletają się z twórczością najnowszych dekad, tworząc continuum herstorii sztuki, w którym temat ciała, tożsamości i przedstawienia kobiecego doświadczenia pozostaje aktualny i inspirujący.

Dzisiejsze publiczne zainteresowanie sztuką feministyczną i problematyką płci potwierdza, że te wątki nie są marginalne. Organizowane są wystawy, publikowane katalogi i artykuły, a Gender Studies stają się integralnym elementem akademickich dyskusji. Polskie artystki, od lat 60. po współczesność, pokazują, że sztuka kobiet to nie tylko opowieść o ciele czy autoportrecie, lecz także przestrzeń dialogu ze światem, konfrontacji z ograniczeniami i wyraz indywidualnej, twórczej wolności.



1 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Épingle", 1999

farba alkidowa/folia, 69 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'Teresa Tyszkiewicz "épingle" 1999'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 800 – 16 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od autorki

kolekcja prywatna, Polska

„Teresa Tyszkiewicz nieustannie performowała sobą, posługiwała się własnym ciałem w improwizowanych do kamery działaniach, rejestrowanych na fotografiach i filmach. Ciało nurzające się w ziarnie, otulane wata, tarzane w pierzu, przygniatane kamieniami, owijane folią, okrywane szpilkami, oblepione makaronem – to wskazanie na niezwykle sensualny, cielesny sposób doświadczania świata”.

Bożena Czubak





Teresa Tyszkiewicz w 1987, fot. Zdzisław Sosnowski / Dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego



Teresa Tyszkiewicz w 1997 roku, fot. Zdzisław Sosnowski / Dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego

TERESA TYSZKIEWICZ

Twórczość Teresy Tyszkiewicz sytuuje się w osobnym rejestrze historii polskiej sztuki – na styku doświadczenia cielesnego, codziennego rytuału i niezależnego artystycznego gestu. Choć sama artystka dystansowała się od etykiety „sztuki feministycznej”, jej dorobek – od wczesnych filmów po późne „prace szpilkowe” – wybrzmiewa dzisiaj jako jeden z najważniejszych głosów w refleksji nad kobiecością.

Wchodząc na scenę artystycznej awangardy przełomu lat 70. i 80. Tyszkiewicz realizowała eksperymentalne filmy, niektóre we współpracy z mężem Zdzisławem Sosnowskim. W dokamerowych performansach własne ciało stawało się jednocześnie podmiotem i narzędziem sztuki. Zanurzała się w ziarnie, otulała watą, tarzała w pierzu, przygniatała kamieniami. Gesty te, sensualne i zmysłowe, były zarazem intymnym rytuałem i próbą uchwycenia pierwotnej relacji między ciałem a materią. Nawiązywały do archetypicznych obrazów kobiecości, ale i odwoływały się do osobistych doświadczeń – cielesnych, emocjonalnych, nierzadko granicznych. Filmy „Ziarno” (1980) czy „Oddech” (1981) łamały pruderyjne konwencje ówczesnej kultury, stawiając w centrum wyzwoloną, świadomą siebie kobiecość.

Pod koniec lat 70. w jej praktyce pojawiły się szpilki – materiał z pozoru banalny, codzienny, a w jej rękach przekształcony w narzędzie ekspresji, oporu i zapisu czasu. Nabijając nimi płótna, papiery, fotografie czy blachy artystka rozwijała proces, w którym powtarzalność gestu spotykała się z intensywnością emocji. W monumentalnych kompozycjach z gęstwiną połykających punktów zapisywała godziny, dni, miesiące fizycznego wysiłku. Szpilka – „épingle” – stawała się zarówno przedłużeniem dłoni, jak i symbolem napięcia między delikatnością a agresją, między kruchością a siłą.

Ten proces – od otulania się materią do jej nakłuwania – można odczytać jako przejście od poszukiwania jedności z otoczeniem ku świadomej, czasem bolesnej konfrontacji. W twórczości Tyszkiewicz sensualność nie wyklucza brutalności; erotyzm współistnieje z fizjologią, a gest czuły przepłata się z gestem oporu. Jej sztuka unika esencjalistycznych podziałów – kobiecość, którą przedstawia, jest zmienna, nienormatywna, zanurzona w codzienności i zakorzeniona w realnym doświadczeniu ciała.

MIĘDZY SENSUALNOŚCIĄ A BRUTALNOŚCIĄ

Po wyjeździe z Polski w 1982 artystka zamieszkała w Paryżu, gdzie przez prawie cztery dekady rozwijała swoją metodę pracy i odnosiła sukcesy, prezentując prace w galeriach i muzeach o międzynarodowej renomie. Wykorzystywała materiały znalezione – kawałki tektury, listewki, silikonowe gąbki – łącząc je z organicznymi strukturami i metalowymi elementami. Sztuka przenikała się z codziennością, a rytuał wbijania szpilek stawał się codziennym procesem mierzenia się z materią i zapisywania w niej własnej obecności.

Choć nie deklarowała przynależności do ruchu feministycznego, uczestniczyła w kobiecych sieciach artystycznych i wystawach. Jej dystans do feminizmu wynikał z doświadczenia innej rzeczywistości społecznej w PR-L-u oraz z przekonania o autonomii sztuki. Dziś jednak jej dorobek odczytywany jest w kluczowych kontekstach feministycznej historii sztuki – jako przykład prekursorskiego poszerzania pola sztuki dla głosów kobiecych, które wymykają się prostym definicjom.

Tyszkiewicz w swoich pracach „performowała” uwikłanie w płęć – łącząc zabawę i prowokację z obsesją i determinacją, zmysłowość z agresją, bliskość z dystansem. Jej język artystyczny wyrósł z codziennej praktyki, fizycznego kontaktu z materią, zaufania do własnego ciała jako źródła wiedzy i doświadczenia. W efekcie stworzyła dzieło, które dziś rezonuje z twórczością współczesnych artystek, a jednocześnie zachowuje indywidualny, niepowtarzalny charakter.

W świecie sztuki Teresy Tyszkiewicz nie ma miejsca na rozdział między życiem a twórczością. Szpilka wbita w papier czy blachę jest tak samo gestem estetycznym, jak gestem egzystencjalnym – próbą zapisania własnej obecności w czasie i przestrzeni. Jej prace, pełne napięć i sprzeczności, otwierają pole dla rozmowy o kobiecości w jej wielości i niejednoznaczności. I być może właśnie w tej odmowie uproszczeń tkwi ich największa siła.

2 α

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926-1973

Bez tytułu, 1963

ołówek/papier, 26 x 21 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'A.S | 63'

na odwrociu papierowa nalepka z Andrea Rosen Gallery w Nowym Jorku

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 200 - 42 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Andrei Rosen, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Alina Szapocznikow. Du dessin à la sculpture, Centre Pompidou, Paryż, 27.02-20.05.2013

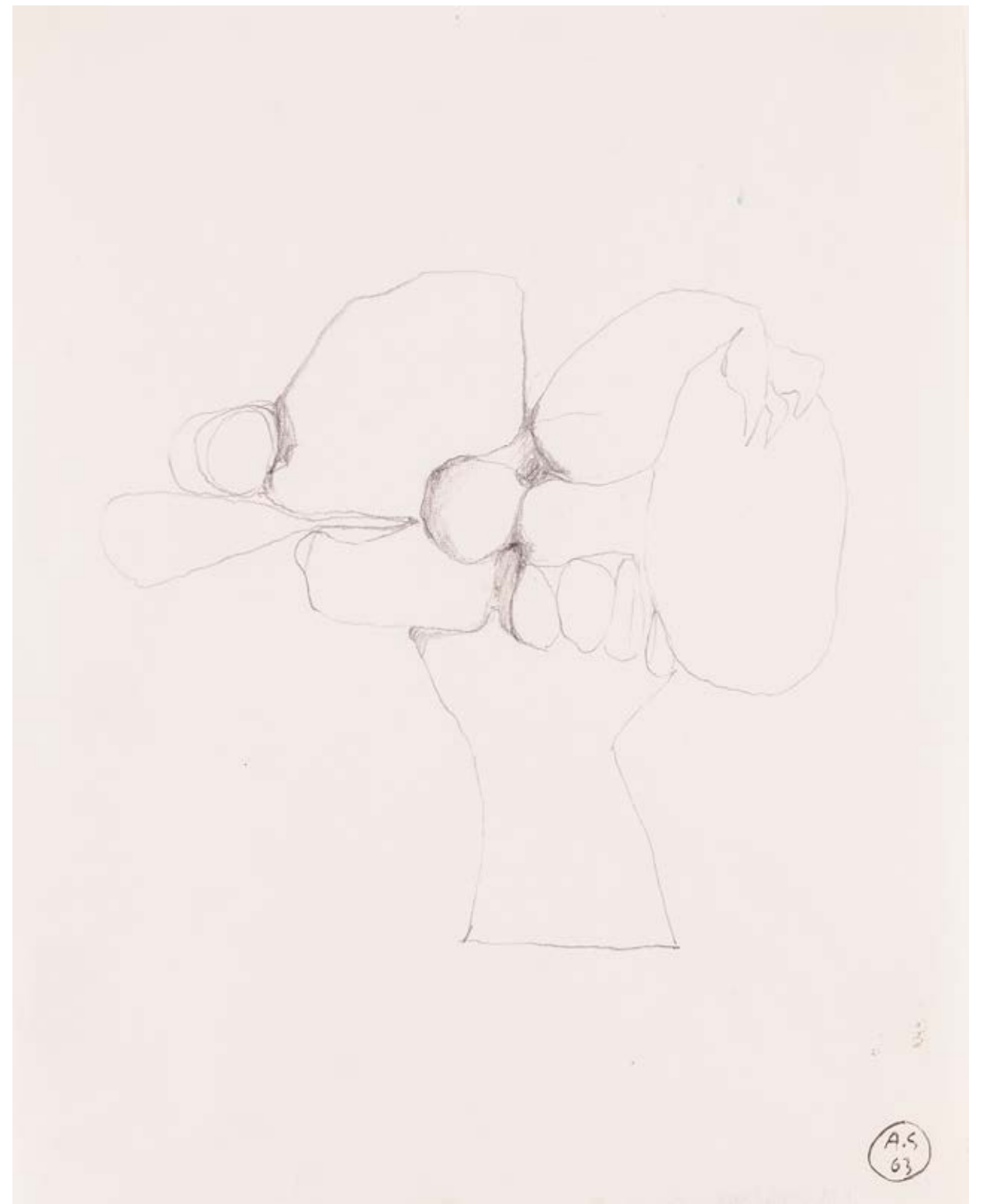
LITERATURA:

Katalog rysunków Aliny Szapocznikow, red. J. Gola, w: Alina Szapocznikow. Zatrzymać życie. Rysunki i rzeźby,

kat. wyst., red. J. Grabski, IRSA, Kraków-Warszawa 2004, poz. kat. 408, s. 257 (il.)

Alina Szapocznikow. Du dessin à la sculpture, kat. wyst., red. J. Storsve, Éditions Dilecta, Centre Pompidou, Paryż 2013,

poz. kat. 36, ss. 80, 172 (il.)



Alina Szapocznikow zajmuje wyjątkowe miejsce w historii sztuki współczesnej – zarówno polskiej, jak i międzynarodowej. Choć powszechnie kojarzona jest przede wszystkim z rzeźbą, równie istotnym, a często niedocenianym aspektem jej twórczości pozostają prace na papierze. Rysunki te nie były jedynie szkicami przygotowawczymi, lecz samodzielnymi dziełami, w których artystka eksplorowała własne fascynacje formą, materią i cielesnością.

Twórczość Szapocznikow była głęboko osadzona w jej doświadczeniu osobistym. Od wczesnych lat była zainteresowana naturą, ciałem i jego biologiczną wrażliwością. Choroba, która towarzyszyła jej w późniejszych latach życia, wyostrzyła tę wrażliwość, nadając jej spojrzeniu na ludzkie ciało jeszcze bardziej dramatyczny wymiar. Jak podkreśla Anna Żakiewicz, artystka postrzegała ciało jako „strefę całkowicie erogenną” i „nawrażliwsze źródło wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy”. To spojrzenie przenikało również jej prace na papierze, które ukazują zarówno kruchość, jak i siłę organizmu.

Rysunki Szapocznikow charakteryzują się wyraźnym konturem, mocno zarysowaną formą i wycuciem przestrzeni. Postaci i obiekty, które przedstawiała, często balansują między delikatnością a ciężarem – nierzadko widzimy nabrzmiałe formy osadzone na smukłych podpórkach lub cieniutkich nóżkach, które przywodzą na myśl struktury owadów. Te obserwacje natury, połączone z wyobraźnią artystki, przenikały później do rzeźby, jak w przypadku „Postaci” czy „Don Kichota” z 1959 roku.

Szapocznikow eksperymentowała także z materiałami i formami zaczerpniętymi ze świata przemysłu. Już w latach 60. XX wieku w jej rysunkach pojawiały się elementy industrialne – sprężyny, koła czy metalowe fragmenty, które zestawiała z organicznymi kształtami. Takie połączenie światów – delikatnego, biologicznego i ciężkiego, mechanicznego – wprowadzało do jej prac napięcie i wyjątkową ekspresję. Rysunki, które dokumentowały te eksperymenty, były często pierwszym miejscem, w którym powstawały nowe koncepcje rzeźbiarskie, jak np. cykl związany z „Rzeźbą z kołem”.

Technika prac na papierze była u Szapocznikow zróżnicowana, choć oszczędna w formie. Najczęściej korzystała z ołówka, sporadycznie sięgała po kredki, tusz, węgiel czy flamastry, nigdy jednak nie używając więcej niż trzech kolorów w jednej pracy. Jej rysunki, sygnowane charakterystycznym monogramem w kółku, wykazują ogromną dyscyplinę formalną i precyzję, które kontrastują z intensywnością emocjonalną przedstawianych form.

Proces twórczy Szapocznikow był złożony i intuicyjny. Artystka nie traktowała rysunku wyłącznie jako etapu w przygotowaniu rzeźby. Wręcz przeciwnie – prace na papierze funkcjonowały jako niezależna przestrzeń eksploracji i eksperymentu. Inspirację czerpała zarówno z obserwacji świata przyrody, codziennych przedmiotów, jak i własnego ciała. Czasami rysunek stawał się dla niej punktem wyjścia do tworzenia monumentalnych projektów, jak „Pomnik Bohaterów Warszawy” z 1957 roku, gdzie dłonie przedstawione w szkicach przekształciły się w element centralny rzeźby.

Twórczość Szapocznikow na papierze jest nie tylko dokumentacją jej rzeźbiarskich poszukiwań, lecz także osobistym świadectwem doświadczeń, emocji i refleksji nad przemijaniem, cielesnością i kondycją człowieka. Rysunki te łączą precyzję z ekspresją, intymność z uniwersalnym językiem sztuki. Dzięki nim możemy zrozumieć, jak głęboko artystka angażowała się w badanie formy i materii oraz w jaki sposób przekształcała osobiste doświadczenia w sztukę o znaczeniu uniwersalnym.

W ten sposób prace na papierze Aliny Szapocznikow pozostają integralną częścią jej spuścizny, ukazującą zarówno jej mistrzostwo warsztatowe, jak i niezwykłą wrażliwość na świat, ciało i życie w całej jego złożoności.



3 α

MARIA JAREMA

1908-1958

"Postacie", około 1957

monotypia/papier naklejony na płótno, 85,7 x 61 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'MARIA JAREMA | Postacie 2 | NR. KAT. 292 | monotyp'
na blejtramie oznaczenie, opis i numer katalogowy archiwum rodzinnego: "'Postacie" K. 292 | KF'

estymacja:
380 000 – 500 000 PLN
89 000 – 117 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artystki
kolekcja prywatna, Polska (?)
Polswiss Art, 2002
kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:
Maria Jarema, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofora, Kraków, listopad 1962
Maria Jarema, Galeria Krzysztofora, Kraków, 1966
Maria Jarema 1908-1958. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, listopad 1978 – styczeń 1979

LITERATURA:
Maria Jarema, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Galeria Krzysztofora, Kraków 1962, s.50 (katalog dzieł wszystkich)
Maria Jarema, katalog wystawy, [red.] Helena Blum, Galeria Krzysztofora, Kraków 1966, poz. kat. 50 (?), s. nlb. (il.)
Maria Jarema 1908-1958. Rzeźby – obrazy – rysunki. Wystawa z cyklu: Uczniowie Xawerego Dunikowskiego, katalog wystawy, [red.] Anna Tyczyńska-Skromny, Warszawa, 1978, poz. kat. 71





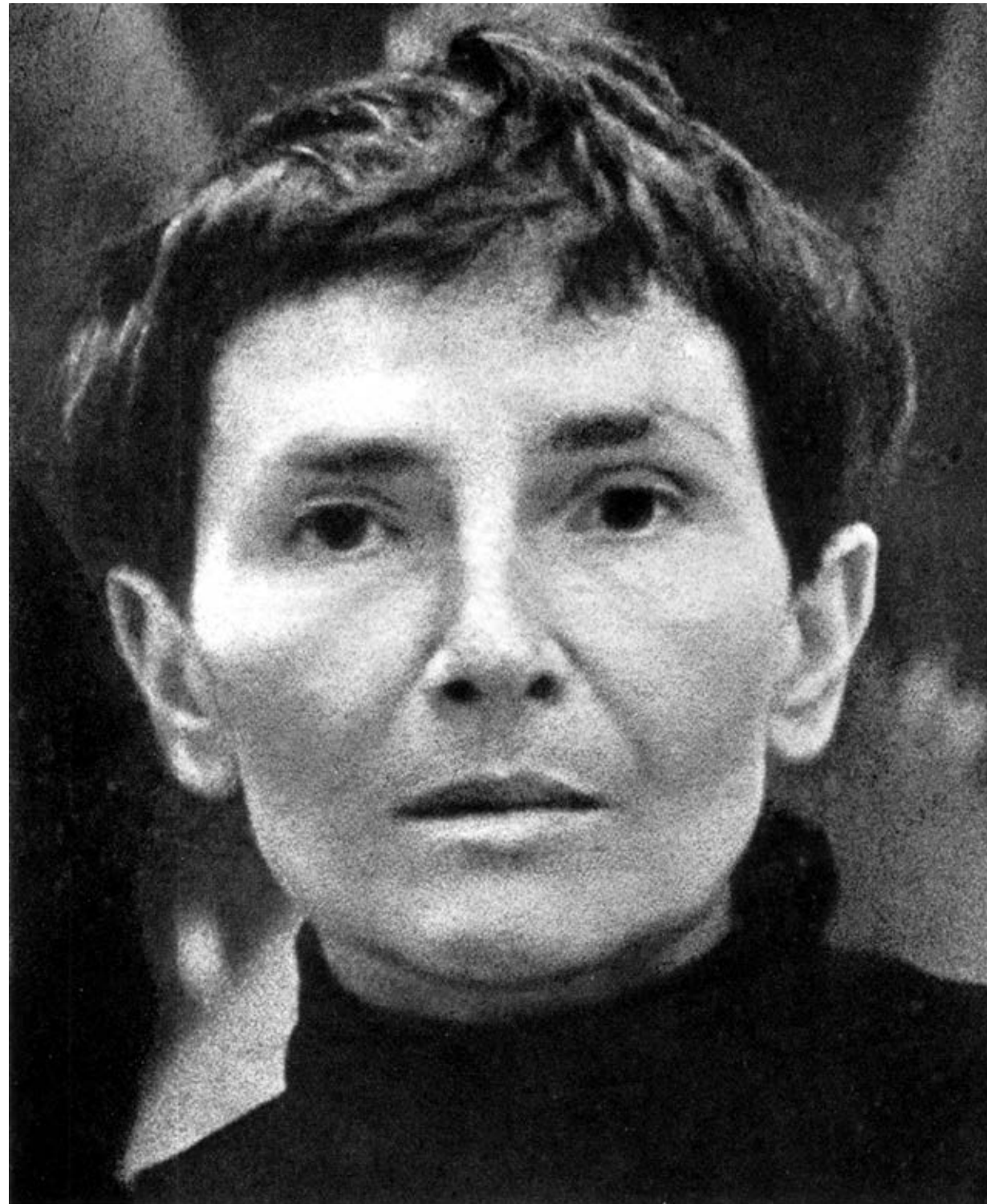
Maria Jarema to bez wątpienia jedna z kluczowych postaci polskiej sztuki XX wieku. Malarka, rzeźbiarka i scenografka współtworzyła krakowską awangardę i nieustannie szukała nowych form wypowiedzi. Jej twórczość była zauważana i doceniana jeszcze za życia: w 1958 reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji, a po śmierci jej dzieła zaprezentowano na Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo (1961). Dziś prace artystki znajdują się w najważniejszych kolekcjach muzealnych w Polsce i są poszukiwanym rarytasem na rynku aukcyjnym.

Szczególne miejsce w jej dorobku zajmują monotypie – technika graficzna oparta na unikalności i eksperymencie. Prezentowane w katalogu „Postacie” to przykład takiej pracy: delikatna, niemal efemeryczna kompozycja, wykonana na cienkim papierze wzmocnionym płótnem. Dwie sylwetki zdają się ledwie naszkicowane, drgają w przestrzeni, jakby były kreślone w pośpiechu, z intuicyjną lekkością. Ten nerwowy rytm, wynikający zarówno z techniki, jak i ze stanu psychicznego artystki, niesie emocjonalny ładunek – subtelny, ale poruszający.

Lata 50. były czasem wewnętrznego napięcia w twórczości Jaremy. Odcięcie się od narzuconej doktryny socrealizmu oznaczało odsunięcie od oficjalnego życia artystycznego. W 1950 pisała: „Malarstwo, tracąc swój własny język, ginie (...). Gałąź sztuki, która może być przetłumaczona na słowo, nie ma powodów istnieć”. Wybór wolności miał więc swoją cenę – samotność twórcza i niepokój. Wspominał o tym Jerzy Tchórzewski, opisując wizytę w jej pracowni w 1954. Przestrzeń wypełniona dziesiątkami monotypii zdawała się „falować” rytmem obrazów. Jarema, klęcząc, pokazywała kolejne prace, szukając potwierdzenia sensu swojej drogi. „Zapytywała mnie i siebie, czy to nie jest przypadkiem jakimś ‘grzechem’” – mówił Tchórzewski – „naruszeniem autonomii sztuki”.

Choć jej prace uchodzą za przykłady czystej formy malarskiej, trudno całkowicie oderwać je od rzeczywistości. Twórczość Jaremy zawsze pozostawała w dialogu z otoczeniem – od lat 30., gdy angażowała się w działalność komunistyczną, po czasy odwilży, gdy abstrakcja stała się przestrzenią wolności. Sama artystka trafnie zauważyła: „Abstrakcjonizm (...) był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki”.

Monotypia stała się dla niej nie tylko medium, lecz sposobem na wyrażenie tej „samoobrony”. Po 1949 zarzuciła malarstwo olejne i zwróciła się ku grafice – spontanicznej, jednorazowej, nieprzewidywalnej. Często uzupełniała ją gwaszem lub akwarelą, ale istota pozostawała ta sama: wierność sobie i swojej wizji. Jarema nie szukała kompromisów. Jej sztuka była reakcją – na system, na estetykę, na własne emocje. I być może właśnie dlatego dziś tak mocno porusza.



Maria Jarema w 1963 roku, fot. Tadeusz Rolke / Creative Commons

4 α

TERESA TYSZKIEWICZ (TYSZKIEWICZOWA)

1906-1992

"Gest", 1991

olej/piótno, 95 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T 91'

"sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA I TYSZKIEWICZOWA I GEST 91'

na odwrociu papierowa nalepka "Galeria Sławka Bossa"

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 500 - 35 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Sławomira Bossa

kolekcja prywatna, Polska

„Wspominam ją z perspektywy dosyć dalekiej, przy pomocy metaforycznego teleobiektywu, którego nie utożsamiałbym ze zbliżeniem. Była osobą intrygującą. Sam jej dystyngowany wygląd powodował, że na uczelni nazywaliśmy ją Hrabinią. Była drobna, szczupła i – jak na wytrawnego plastyka przystało – świadomie dopracowywała każdy, najmniejszy nawet detal swojego wizerunku. Jej arystokratyczna figura zwieńczona głową o ascetycznej uduchowionej twarzy oraz osobowość świetnie kojarzyły się z aspiracjami do życia intelektualnego wysokiej klasy. Dla mnie jest to postać widziana z perspektywy dalekiego planu, jako osoba, która bardzo dobrze znała się na sztuce. Była kompetentna, rozumiała procesy sztuki współczesnej. Dopracowywała własne dzieła, tworząc je z rozmysłem”.

Andrzej Jocz



GEST KU NIEWIDZIALNEMU

Ostatni salon artystyczny w Łodzi mieścił się w pracowni Teresy Tyszkiewiczowej. Tam, pośród czarno-białych płócien i zaczytanych tomów Teilharda de Chardina, spotykali się Nowosielscy, Fijałkowsy, Starczewski, Pruszyńscy, Zielińscy. Łódź – miasto racjonalistów Strzeмиńskiego i Wegnera – miało w niej swoją przeciwwagę: postać o duchowym zacięciu, kierującą sztukę ku introspekcji, emocji i ciszy. Hrabina – jak mówiono o niej pół żartem, pół z nabożeństwem – była artystką osobną.

Obraz „Gest” z 1991 to świadectwo dojrzałego etapu tej drogi. Namalowany pod koniec życia, gdy język form został już przez artystkę oczyszczony, sprowadzony do znaku – śladu obecności – jest dziełem radykalnym w swej prostocie. To forma malarska stwarzana „ad hoc, z niczego”, jak pisała, poprzez intuicję, skupienie, podświadomość. Tyszkiewiczowa wierzyła w paradygmat awangardy i przekraczanie granic sztuki. Towarzystwu temu refleksja teoretyczna spisywana przez dziesięciolecia – w notatkach, esejach, artykułach. Jej inspiracje obejmowały filozofię, fizykę kwantową, buddyzm. Czerpała z kultur Wschodu, które „uczą docierania do swojego ‘ja’, do wyzwolenia z siebie witalnych sił twórczych”. Sztuka miała być dla niej przestrzenią duchowego kontaktu – próbą dotarcia do uniwersaliów: Boga, miłości i prawdy.

Po wojnie związała się ze środowiskiem łódzkim – wykladała, publikowała, brała udział w spotkaniach artystycznych w Łodzi, Warszawie i Krakowie. Prowadziła salon, który scalał środowiska. Przyjaźniła się z Białoszewskim, statystowała w happeningu Kantora. Jej obecność była cicha, ale istotna – zdaniem Fijałkowskiego, obok Strzeмиńskiego to ona wywarła największy wpływ na sztukę w Łodzi.

Twórczość Tyszkiewiczowej przechodziła liczne etapy – od kapistowskich bukietów po kubizujące kompozycje, aż po taszystowskie eksplozje gestu. Ale z czasem zrezygnowała z koloru. „Nie odnalazłam powodu, żeby go stosować” – pisała. Pozostała czerń i biel, intuicja, skupienie. W jednym z wpisów z 1965 notuje: „Po co wyrażałabym treść i formę, które znam? Po co bym to robiła? Żadna forma, dziś mi znana, nie jest do przyjęcia”.

Obraz „Gest” to kulminacja tej drogi. Nie ilustruje, nie opowiada, nie przypomina. Jest świadectwem malarskiego instynktu, duchowości zanurzonej w kulturze humanistycznej, wyrazem dążenia do pozamaterialnego porządku. Przypomina, że najlepszy obraz to ten, „który ma największą moc pobudzania skojarzeń”.



5 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Bez tytułu z serii "Twarze nie będące portretami", 1983

olej/plótno, 73,5 x 54,3 cm
na odwrociu nalepka ramiarni

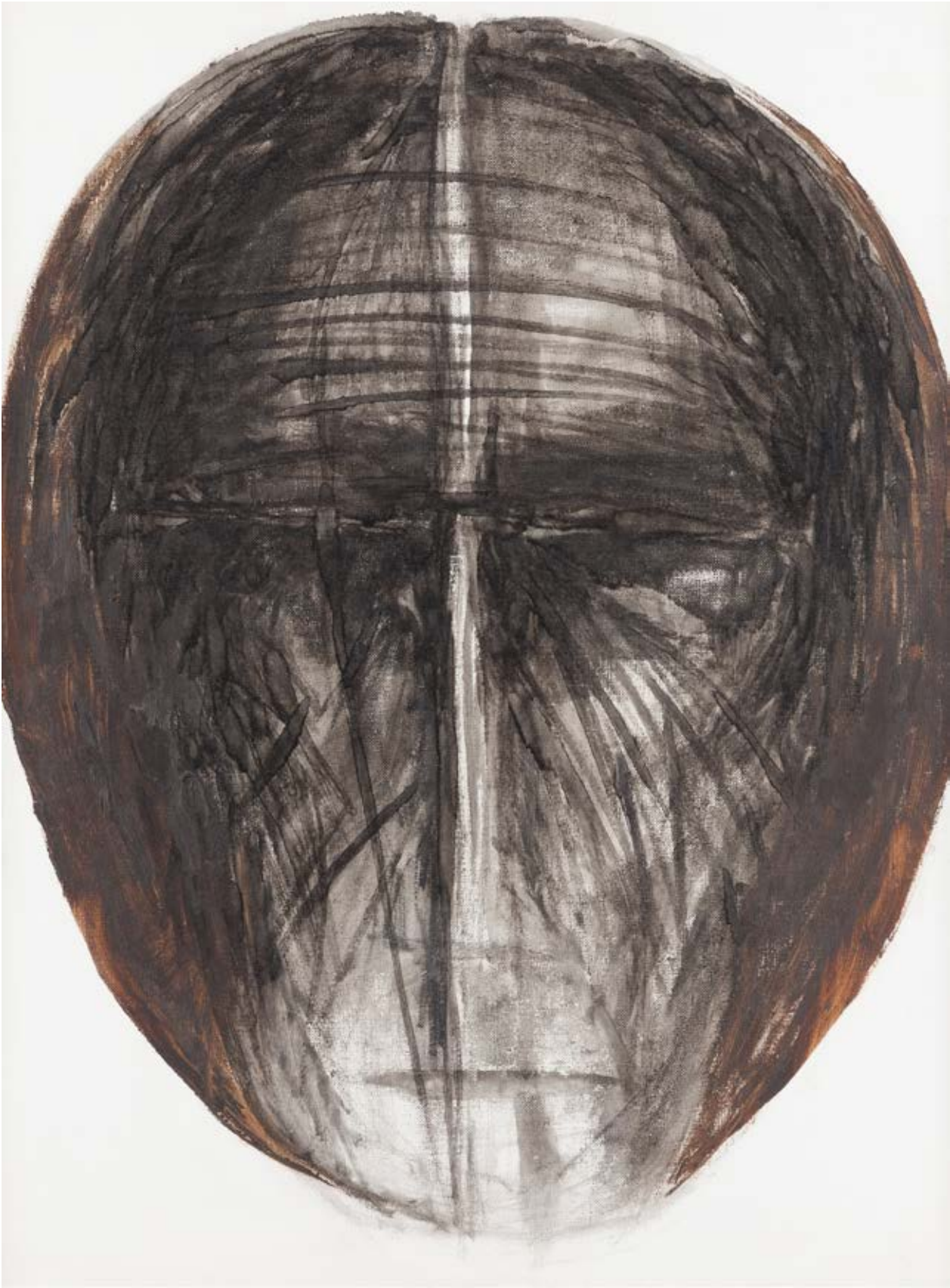
estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
35 200 – 46 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna (zakup bezpośrednio od artystki)
Art Basel, 2018
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

„Twarze nie będące portretami” to cykl, który powstaje w pierwszej połowie lat 80. preludium stanowią zrealizowane w 1976 dwa portrety na utwardzonej tkaninie, później w latach 1985-87 powstają „Inkarnacje” i seria autoportretów. Motyw twarzy jest potraktowany za każdym razem w pewnym uproszczeniu. Widoczne są dążenia do syntezy wizerunku, a w przypadku kompozycji z prezentowanej serii ważną rolę odgrywa gest. Abakanowicz rysowała i malowała klęcząc na ziemi, co przekładało się na zdecydowany i pewny, a jednocześnie zamazysty ruch pędzlem. W interpretacjach historyków sztuki można spotkać się z wytłumaczeniem, że taki sposób pracy był pewną wypadkową doświadczeń z dzieciństwa. Sięga czasów, gdy jako mała dziewczynka Abakanowicz malowała patykami po mokrej ziemi i niejako w dorosłym życiu kontynuowała ten niczym nieskrępowany rytuał.

Analogiczne ciemne i monochromatyczne przedstawienia twarzy powstawały również na papierze i były wykonywane tuszem, a także węglem. Warto wspomnieć, że przeważająca większość rysunków i kompozycji na płótnie były utrzymane w czerni i bieli, choć można spotkać się również z rzadszymi pracami m.in. cykl prac z 1992 „Inside Dwelling Trunk”, w którym pojawiają się akcenty zieleni. Zarówno farby olejne, jak i tusz nakładane za pomocą pędzla, piórka lub niekiedy rapidografu pozwalają na warstwowe budowanie kompozycji, otrzymywany w wyniku takiej operacji efekt trójwymiarowości perfekcyjnie opanowała lawirująca pomiędzy płaszczyzną i przestrzenią Abakanowicz. Amerykańska historyczka sztuki, Barbara Ross, porównuje osiąganę w ten sposób walory wizualne do obrazu ciała widzianego za pośrednictwem aparatu rentgenowskiego.

Choć Abakanowicz stroniła od wskazywania tropów interpretacyjnych jej twórczość często postrzega się przez pryzmat dwóch kontekstów. Wskazuje się na rolę natury, jej rytm, cykliczność życia, z drugiej strony na jeszcze żywą historię – świata trawionego przez wojnę, którą Abakanowicz urodzona w 1930 przepracowywała na poziomie własnej tożsamości. Oba wątki spajają się ze sobą, gdy spojrzysz na historię rodową, którą przez życie nosiła Abakanowicz. Pochodziła z zamożnej rodziny, która po wojnie znalazła się w innej rzeczywistości. Jej ojciec Konstanty Abakanowicz był Tatarem, a matka polską szlachcianką. Rodzice nie pozostawiali córki w nieświadomości i opowiadali jej o tym skąd pochodzi. O mongolskim wodzu Abaka Chanie, który panował na obszarze niegdysiejszej Persji jeszcze w czasach średniowiecza i dalszych losach także tych najnowszych. Tatarzy, należeli do narodu szczególnie doświadczonego przez represje w XX wieku, podobnie jak polska szlachta. Przymusowe wysiedlenia, masowe skazania w latach 30. i 40. oraz prześladowania były świadectwem tego, jak system totalitarny potrafi wymazywać tożsamość jednostki i całej wspólnoty. Możliwe, że to doświadczenie rodzinne, utrwalone we wspomnieniach, odcisnęło piętno na twórczości Abakanowicz. W tym kontekście cykl „Twarze, które nie są portretami” można interpretować jako refleksję nad utratą indywidualności. Anonimowe i pozbawione własnej historii oblicza stają się uniwersalnym znakiem jednostki podporządkowanej zbiorowości i pozbawionej własnej podmiotowości.





ó α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Twarz, 2005

tusz, tusz lawowany, olej/papier, 88 x 63 cm
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'M . Abakanowicz 2005'

estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
30 500 – 42 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

„Ja się tym nie zajmuję, nie jestem politykiem. Ja sztukę robię. Moje prace są wieloznaczne, zwracają się do naszej wyobraźni. Traktują generalnie o kondycji ludzkiej. Polityki się zmieniają i nie polityka stanowi o tym, jak wiele lęków i nie-pewności towarzyszy egzystencji każdego człowieka”.

Magdalena Abakanowicz



7 α Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"Abakan", lata 70. XX w.

len, sizal, wełna, 116 x 106 cm

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

93 700 – 140 600 EUR

„Abakany miały nieregularną powierzchnię, wszak wyplatałam ją kawałek po kawałku, jakby zapisując to, co tylko mnie było wiadome. Powierzchnie otwierały się czasem włochatą głębią, pokrewną wnętrzom, w które aż nieswojo zaglądać: dwupłatowa muszla okazuje w rozchyleniu ciało ślimaka, otwarte, oczekujące, albo kwiaty wpuszczające owada głęboko w siebie, aby doznać rozkoszy zapłodnienia”.

Magdalena Abakanowicz





Uzus to powszechny zwyczaj językowy, można się z nim spotkać tam, gdzie dotychczasowa terminologia zawodzi. Podobnie jest w przypadku prezentowanej pracy: wielkowsmiarowe kompozycje przestrzenne z tkaniny autorstwa Magdaleny Abakanowicz są na tyle charakterystyczne i unikatowe, że powszechnie są nazywane „abakanami”. Podobnie jak sam neologizm, przeszedł do leksykonu sztuki jako osobny twór, co jest wyrazem oswobodzenia tkaniny z więzów sztuki użytkowej. Wraz z tym przełomem w historii polskiej sztuki narracje opowiadane za pośrednictwem tego medium zaczęły rezonować w dyskursie. Prace znane jako „abakany” przenikały z rejestru rzemiosła do świata sztuk wizualnych, zachwycając swoją monumentalnością, feerią kolorów i niespotykaną sensualnością. Tkanina ma swój zapach i fakturę, co stanowiło przeciwwagę dla popularnej w latach 60. sztuki konceptualnej, która akcentowała warstwę ideową prac. Abakanowicz rozpoczęła eksperymenty w tym medium pod koniec lat 50., a historia „abakanów” związana jest z Marią Łąszkiewicz. Starsza o dwa pokolenia Łąszkiewicz koordynowała Doświadczalną Pracownię Tkactwa Artystycznego przy Związku Polskich Artystów Plastyków, a pod jej opieką znalazła się Magdalena Abakanowicz. To ważne centrum dla powojennej szkoły tkaniny, znajdowało się w domu Łąszkiewicz na Bielanych, gdzie artystka udostępniała ocalałe po wojnie warsztaty tkackie. Pracownia realizowała zamówienia państwowe, co zapewniało dostęp do materiałów i dobrej infrastruktury. Abakanowicz, która znalazła się w tym środowisku, w ślad za Łąszkiewicz używała naturalnych surowców, łączyła różne metody tkackie i włączała nietypowe materiały, co nadawało kompozycjom cechy reliefu.

Abakanowicz była buntowniczką, nie lubiła reguł i przepisów, a do tkactwa jako dyscypliny podchodziła z dystansem. Przewrotnie postulowała unicestwienie roli użytkowej tego medium. Wybierała to, co służyło przekazaniu wizji artystycznej nie bacząc na opór materii i zastaną tradycję: używała lin, końskiego włosia, skór i metalu.

8 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Bez tytułu (Czarny, Czerwony, Niebieski i Żółty), około 1958

olej, sitodruk/bawełna, 139,5 x 88 cm

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

28 200 – 42 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artystki

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz „Every Tangle of Thread and Rope”, Tate Modern, Londyn, 17.11.2022–21.05.2023

Magdalena Abakanowicz „Territoires textiles”, Kantonálne Muzeum Sztuk Pięknych, Lozanna, 23.06–24.09.2023

Magdalena Abakanowicz „Every Tangle of Thread and Rope”, Henie Onstad Art Centre, Høvikodden, 27.10.2023–25.02.2024

LITERATURA:

Ann Coxon, Mary Jane Jacob, Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Tate Modern, 2022, s. 204 (spis)



Rozmowa Anny Szyncarkczuk z Piotrem Suffczyńskim, siostrzeńcem męża Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej, czyli Jana Kosmowskiego. Wraz z bratem Janem Suffczyńskim, odkryli w dawnym mieszkaniu babci rulony z wczesnymi, pochodzącymi z lat 50. malowanymi tkaninami, które znalazły się m.in. na monograficznej wystawie artystki w Tate Modern w Londynie w 2023 roku.

Anna Szyncarkczuk, DESA Unicum: Panie Piotrze, zanim znalazła się na m.in. wystawie w Tate, prezentowana tkanina Magdaleny Abakanowicz została odnaleziona w domu rodzinnym. Proszę opowiedzieć, jak to stało?

Piotr Suffczyński: Była w domu mojej babci Natalii Kosmowskiej, czyli mamy Jana Kosmowskiego, męża Magdy Abakanowicz. Dom babci znajdował się na Saskiej Kępie, niedaleko ówczesnego mieszkania cioci Magdy i wujka Janka przy al. Stanów Zjednoczonych. Wujostwo mieli bardzo małe mieszkanko, a tkaniny, które ciocia wtedy robiła były wielkoformatowe. Nie miała miejsca, by oprawiać je w ramy, leżały zwinięte w rulony. Trzeba pamiętać, że ciocia miała w mieszkaniu całą swoją pracownię. Farbowala wełnę w wannie, potem z niej plotła, albo też farbowala tkaniny, wszystko w małym M3. Dlaczego akurat te prace trafiły do babci? Być może był to rodzaj prezentu dla teściowej lub też wuj Janek przyniósł je do swojej mamy na przechowanie, no i już u niej zostały.

Ja odziedziczyłem mieszkanie po śmierci babci. Nie zamieszkałem w nim od razu, bo miałem zaledwie osiemnaście lat. Wynajmowałem je różnym osobom, głównie z zagranicy. To były takie czasy, zaraz po zmianie ustroju, że wiele osób przyjeżdżało do Polski zobaczyć, co u nas właściwie się dzieje. Rzeczy po babci leżały nieruszone w mieszkaniu. Zresztą gdybym wtedy odkrył tkaniny, prawdopodobnie w ogóle nie wiedziałbym, że mają jakąkolwiek wartość. Prawdę mówiąc, gdyby zniknęły w niewyjaśnionych okolicznościach, w ogóle bym się nie zorientował.

Kiedy już wprowadziłem się do mieszkania po babci, widziałem rulony, ale do nich nie zaglądałem. W mieszkaniu było mnóstwo rzeczy. W ten sposób tkaniny cioci przeleżały przez 15 lat i nikt nie wiedział, co to jest. Potem mieszkanie przekazałem młodszemu bratu Jankowi i to on poznał, że to prace cioci. Nic z nimi jednak nie zrobiliśmy.

W 2017 roku ciocia odeszła i na pogrzebie Janek poznał Mary-Jane Jacob, która jest badaczką twórczości cioci. Chyba już wtedy przygotowywała jej wystawę w Tate. Umówili się z Jankiem, żeby przyszła do niego wraz z Ann Coxon, drugą kuratorką planowanej wystawy w Tate. Pokazał im zwoje i wtedy zostały rozwinięte po raz pierwszy po nie wiem ilu latach. Możliwe, że ujrzały światło dzienne po raz pierwszy od lat 60., bo ani babcia, ani ja, ani Janek do nich wcześniej nie zaglądaliśmy. Całe szczęście, że przetrwały. My po prostu nie byliśmy świadomi, co to jest.

Kiedy tkaninę zobaczyły panie z Tate, zachwyciły się. Takich wczesnych dzieł cioci w ogóle zachowało się niedużo, a to było na dodatek coś nikomu nie znanego, a tym bardziej nie pokazywanego wcześniej publicznie. Od razu uznały, że muszą zabrać prace na wystawę i jeszcze na miejscu zaczęły planować, jak je wyeksponować. Potem miała miejsce mała renowacja w pracowni p. Joanny Sielskiej-Melchiori – wszystko zrobiono profesjonalnie. Tkaniny były pokazywane na wystawach w: w Tate Modern w Londynie, a następnie w Musée Cantonal des Beaux-Arts w Lozannie i Henie Onstad Kunstsenter koło Oslo.

A.S.: Prace przywołują wiele ciekawych wątków obecnych we wczesnej twórczości Magdaleny Abakanowicz. Bardziej niż tkaniny przypominają jej obrazy – pierwsze prace, które malowała na płótnie. W tkaninach, zwłaszcza w przypadku Magdaleny Abakanowicz, ważna była faktura.

P.S.: Tak, plectenie nićmi różnej grubości, to było bardzo ważne.

A.S.: W tkaninach wyczuwalny jest ciężar, tworzą swojego rodzaju rzeźby. Ta praca jest natomiast namalowana na cienkim płótnie. Ma w sobie coś ze sztuki użytkowej, choć jest to praca unikatowa, wykonana własnoręcznie.

P.S.: Zgadza się, te prace mogą kojarzyć się ze sztuką użytkową. Nie wiadomo zresztą do czego tak wielki kawał materiału mógł służyć. Może miał zostać pocięty na mniejsze fragmenty, i służyć na przykład jako obrus albo zasłona.

A.S.: Na wystawie Magdaleny Abakanowicz w Tate zaprezentowano także jej projekt tkaniny, która miała posłużyć za okładkę książki. Wydaje się, że twórczość użytkowa była naturalnym przeznaczeniem osób, które w latach 50. zajmowały się tkactwem. Dopiero w tym czasie artyści i artystki mieli wynieść tkaninę do rangi sztuki. W przypadku prezentowanej pracy możemy mieć więc do czynienia z etapem pośrednim pomiędzy sztuką użytkową a autonomicznym dziełem. Abakanowicz zdaje się myśleć jeszcze trochę jak designerka, która projektuje tkaninę do szerszego użytku.

P.S.: Sztuka Abakanowicz – jej faktura, kolory –w późniejszym czasie była inspiracją dla światowej sławy projektantów mody.

A.S.: W omawianej pracy kumuluje się wiele aspektów związanych z drogą Magdaleny Abakanowicz do sukcesu, który osiągnęła.

P.S.: Warto przyjrzeć się tkaninie w kontekście studiów cioci na Akademii. Już wówczas prowadziła własne eksperymenty, ale pozostawała pod wpływem wiedzy i projektów oglądanych w ramach zajęć w pracowni tkaniny. Trójwymiarowe, fakturowe formy wyewoluowały z jej wczesnej twórczości stopniowo.

A.S.: Do tego dochodzi temat wyboru tkaniny jako medium stosunkowo neutralnego w okresie zdominowanym przez socrealizm. Medium to kojarzyło się ze sztuką użytkową, więc nie podlegało tak silnej kontroli władzy. W tym kontekście można zrozumieć, dlaczego Abakanowicz zajęła się tkaniną, choć bliskie było jej przecież także malarstwo czy rzeźba, na której skupiła się w późniejszych latach. Ciekawa jestem Pana wspomnień o Magdalenie Abakanowicz. To była Pana bliska rodzina, zgadza się?

P.S.: Tak, Jan Kosmowski był moim wujkiem, starszym bratem mojej mamy.

A.S.: Miał Pan kontakt z ciocią? Czy była raczej postacią, która jeździła po świecie, nieobecna na miejscu?

P.S.: Ciocia często wyjeżdżała. Później, w latach 2000., nawet trochę żałowała, że nie zdecydowała się na emigrację, bo z Polski ciężiej jej było działać. I tak podróżowała bardzo dużo – dostawała zaproszenia na realizacje z całego świata. Czuła, że łatwiej byłoby jej pracować gdzieś na Zachodzie. Można powiedzieć, że z wujkiem, który często towarzyszył jej w podróżach, prowadziła życie w drodze.

Mieszkali najpierw we wspomnianym mieszkaniu przy al. Stanów Zjednoczonych; bywałem u nich jako młody chłopak. Pamiętam, że wracając z dalszych wypraw, na przykład na Wyspy Wielkanocne, ciocia zapraszała nas na pokazy slajdów i opowiadała o podróżach. W latach 80. czy 90. to był magiczny świat! Traktowała nas bardzo życzliwie, choć nie była osobą, którą można by nazwać towarzyską, nawet jeśli chodzi o relacje rodzinne. Widywaliśmy się przy okazji świąt, na Boże Narodzenie albo na Wielkanoc, jeśli akurat byli na miejscu. Przychodzili z wizytą do nas albo my do nich. Nie utrzymywaliśmy jednak częstych i regularnych rodzinnych relacji, między innymi właśnie dlatego, że ciocia tak dużo jeździła po świecie. Przygotowania do wystaw zajmowały jej zawsze mnóstwo czasu. Eksponaty były wielkoformatowe, trzeba je było spakować, ustawić... To były duże przedsięwzięcia, dlatego znikąa na dłużej.

Najbliższym łącznikiem między sztuką cioci a naszą rodziną stał się mój najmłodszy brat Janek. W wieku chłopcym został modelem do jednej z grup rzeźb.

A.S.: “Bambini”.

P.S.: To wcale nie było takie przyjemne, żeby zrobić odlew! Ale Janek się poświęcił (śmiejch).

Ciocia uciekała od rozmów na banalne tematy. Szukała czegoś wybiegającego dalej niż rzeczywistość, która nas bezpośrednio otacza. Rzeczywistość to nie było coś, co by ją zachwycało. Stała zawsze nieco w kontrze i szukała innej perspektywy, żeby spojrzeć na to, co ją otacza. Ze mną lubiła rozmawiać o fizyce i badaniach mózgu, bo tym się właśnie zajmuję.

Ciocia była kobietą nieoczywistą. Spraw technicznych, czasem prawniczych pilnowała dla niej wuj. Dobrze orientował się też np. w układzie dróg samochodowych w Stanach Zjednoczonych. W czasach, kiedy nie było GPS-u, a trzeba było trafić we właściwe miejsce, to była cenna umiejętność! Ciocia zachwycała się, że wujek Janek, typowy umysł ścisły, zawsze odnajdywał drogę i podkreślała, że bez niego nie dałaby sobie rady. Tworzyli tandem – bez wsparcia wuja wiele przedsięwziąć mogłoby się nie udać.

A.S.: Bardzo ciekawa historia. Mąż do pewnego stopnia poświęcił swoją karierę na rzecz żony. W ten sposób opisuje się raczej sytuację kobiet. Kiedy rozmawia się o wybitnych artystach, często się zdarza, że kobieta rzuca wszystko. Rezygnuje z własnych aspiracji i staje się częścią sukcesu męża. A ponieważ kobiety dłużej żyją, nierzadko po śmierci artysty to wdowa opiekuje się spuścizną po nim, organizuje wystawy, wydaje książki. Jest częścią historii swojego męża, tworzy ją i kultu- wu-

je. W tym wypadku mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Dla wielu osób aktywnych artystycznie, również dzisiaj, ogarnięcie praktycznych spraw życiowych jest niemal niemożliwe.

P.S.: Zgadza się, artyści potrzebują wsparcia i praktyczne obowiązki często bierze na siebie partner albo inna osoba z rodziny. Jednak ciocia z wujem byli bardzo dobrą parą. Z okresu młodości zachowały się listy, w których zwracają się do siebie z dużą czułością. Ich życie było pełne miłości. Wuj nie był może jedynym mężczyzną w życiu cioci, ale nigdy się nie rozstali. Mimo wszystkich trudności, on zawsze wspierał ją w jej działaniach. A kiedy sam zachorował na serce i musiał mieć wszczepiony rozrusznik, nie czekał latami na zabieg w komunistycznej Polsce. Dzięki zarobkom żony mógł pozwolić sobie na operację w Szwajcarii. Ostatecznie o kilka lat przeżył ciocię. W ostatnich latach, kiedy chorowała, wuj jako osoba starsza nie był w stanie samodzielnie jej pielęgnować. Zajmował się nią zespół oddanych osób. To nie było dla nich łatwe, ale do końca zostali razem. W obecnych czasach nie zawsze tak się dzieje.

A.S.: Tak, to unikalna historia. Jak widać po naszej rozmowie, zaprezentowanie nowego aspektu twórczości Magdaleny Abakanowicz jest wyzwaniem, ale stanowi zarazem ciekawy punkt wyjścia do rozmowy o tej niezwykłej artystce.

MARIA MICHAŁOWSKA

1925–2018

Bez tytułu, 1970

olej/ płótno, 119,5 x 100 cm
sygnowany i opisany na blejtramie: 'MARIA MICHAŁOWSKA WROCŁAW'
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu: "'1/3/70" wym. 120 x 100 | - OLEJ 1970 r |
MARIA MICHAŁOWSKA | WROCŁAW' ul. Widok 5'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 800 – 16 400 EUR

LITERATURA:
Marika Kuźmicz, Maria Michałowska, Wrocław 2024, s. 153 (il.)



Praca prezentowana w katalogu wpisuje się w cykl obrazów, które artystka tworzyła w okresie 1967–1970. Był to moment, kiedy kultywowane przez Michałowską formy organiczne zostały zastąpione przez linearne, rytmicznie kompozycje. W efekcie pozornie stateczne i minimalistyczne płótno zyskuje na iluzoryczności, wrażeniu ruchu i dynamiczności. Michałowska podważa tradycyjne zasady kompozycyjne, kwestionując pojęcia obrazu jako czystej formy ekspresji. Od tego czasu wyznacznikiem jej twórczości stała się próba wyjścia poza konwencję malarską, przekraczanie płaszczyzny płótna i metodologicznych ograniczeń. Jednocześnie działania te są interpretowane nie w kategoriach buntu, lecz dążenia do poszerzenia granic malarstwa: zarówno formalnych, jak i koncepcyjnych.

Maria Michałowska była istotną postacią w środowisku artystycznym związanym z Galerią pod Moną Lizą, gdzie zgłębiała teorię „sztuki niemożliwej”, kultywowaną przez Jerzego Ludwińskiego. Już od wczesnego okresu cechą charakterystyczną jej twórczości była niezwykła umiejętność przeformułowania form abstrakcyjnych w realny, namacalny byt. Jej malarstwo, konceptualne i minimalistyczne, było jednocześnie intymnym zapisem subiektywnych przeżyć i emocji związanym z pojęciem czasu, przestrzeni i relacji między nimi. Pomimo, że była artystką wszechstronną, sama określała się przede wszystkim jako malarka. Mówiła: „Malarstwo sprawiło mi zawsze niezwykłą, wręcz fizyczną radność tworzenia. Budowanie struktury obrazu, praca z materiały malarstwa jest dla mnie nieporównywalną z niczym przyjemnością bezpośredniego kontaktu z istotą sztuki, którego nie zastąpi żadna inna forma artystycznego wyrazu”.

Maria Michałowska, choć wciąż dostatecznie niedoceniona, była jedną z najważniejszych przedstawicielek środowiska polskiej awangardy. Elżbieta Kościelak zapytana o wątki feministyczne w jej twórczości stwierdziła: „Choć moim zdaniem obie, Michałowska i Gołkowska, były feministkami, ale nie sięgały po tego rodzaju retorykę. Mówiąc o ‘feminizmie’ obu artystek, mówimy bardziej o wzorcu czy modelu kulturowym ‘postępowych kobiet’ lub o postawach ‘sufrażystek’ niż o działaniach feministek, szczególnie tych ideologicznych. Dla większości kobiet z pokolenia urodzonego w latach 1920–1925 noszenie spodni, palenie papierosów, jazda na motorze, uczestniczenie w dyskusjach naukowych czy artystycznych na równi z mężczyznami – to już były formy ‘wyzwolenia’ czy manifestacji równouprawnienia płci. Ani w ich prywatnych postawach, ani w koncepcjach twórczych i realizacjach artystycznych nie było walki z systemem patriarchalnym, dekompozycji tego systemu, co widzimy wyraźnie w postawie i w dziełach na przykład Natalii LL, która atakowała pruderię obyczajową patriarchy” (Elżbieta Kościelak w rozmowie z Marią Kuźmicz, „Na końcu tej drogi być może znajdzie lustro” Marii Michałowskiej w Muzeum Architektury we Wrocławiu, SZUM, 7 stycznia 2025, <https://magazynsum.pl/na-koncu-tej-drogi-byc-moze-znajde-lustro-marii-michalowskiej-w-muzeum-architektury-we-wroclawiu> [dostęp: 21.08.2025]).



10

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Względne cechy podobieństwa – O Niebie II" z cyklu "O Niebie, Ziemi i o sobie też" (Anioł II), 1987

obiekt malarski, płótno światłoczułe, wata syntetyczna, olej, farba akrylowa, werniks/płótno, 250 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'WZGLĘDNE CECHY I PODOBIENSTWA I – O NIEBIE II I MIXTE 1987 I
IZABELLA GUSTOWSKA I POLOGNE I POZNAŃ I ŚLĄSKA 1/1'

estymacja:

250 000 – 300 000 PLN

58 600 – 70 300 EUR

WYSTAWIANY:

XII Prezentacja Malarzy Krajów Socjalistycznych, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, sierpień–wrzesień 1987

43. Międzynarodowa Wystawa Sztuki – La Biennale di Venezia, Pawilon Polski, Wenecja, 26.06–25.09.1988

Izabela Gustowska „Względne cechy podobieństwa”, Galeria Studio, Warszawa, luty–marzec 1990

LITERATURA:

Biennale de Venise '88. Pologne, katalog wystawy, Pawilon Polski w Wenecji, red. Małgorzata Kurasiak, Warszawa 1988,

poz. kat. 3, nlb.

Izabella Gustowska. Względne cechy podobieństwa, katalog wystawy, Galeria BWA w Poznaniu, Ośrodek Propagandy Sztuki
w Łodzi, red. Wojciech Makowiecki, Poznań–Łódź 1990, nlb. (il.)

Izabella Gustowska. Względne cechy podobieństwa I–II, oprac. Wojciech Makowiecki i in., Poznań 2000, s. 103, 111 (il.)



Prezentowana praca stanowi wyjątkowy unikat. Obiekt malarski to element instalacji zatytułowanej “O niebie, o ziemi, o sobie też”, która była pokazana na Biennale w Wenecji w Pawilonie Polskim podczas 43. Międzynarodowej Wystawy Sztuk. Był rok 1988, gdy Izabella Gustowska wraz z Władysławem Jackiewiczem i Antonim Porczakiem reprezentowała kraj na jednym z najważniejszych cyklicznych przeglądów sztuki na świecie i tym samym trwale wpisała się do międzynarodowego kanonu historii sztuki. Na całość pokazanej wówczas instalacji składało się „kilka-
naście figur kobiecych w formie trójwymiarowych obiektów malarskich w kolorach bieli, czerni i czerwieni, zaaranżowanych w przestrzeni. Nad całością zawieszono w powietrzu unosily się na poły abstrakcyjne postaci aniołów z rozpostartymi skrzydłami” (Paweł Leszkowicz, Izabella Gustowska: w stronę wolności!, [w:] Magdalena Piłakowska i Adrianna Sołtysiak [red.], Izabella Gustowska – Pamiętam jak..., Pamiętam że..., Wybór prac 1977–1996, Sopot 2015, s. 9–10).

Opis odautorski umieszczony na odwrociu pracy wskazuje, że obiekt został stworzony w ramach najbardziej rozbudowanego projektu Izabelli Gustowskiej – „Względnych cech podobieństwa”. Na cykl powstający w latach 1979–1990 składają się prace z różnych dziedzin, m.in. fotografia, malarstwo, video oraz wszelkie formy pośrednie, wykorzystujące różne środki przekazu jednocześnie. Ilustracje gatunkowej różnorodności, którą jest naznaczona twórczość Gustowskiej, oddaje praca „Anioł”, która pod względem technicznym stanowi przykład współistnienia fotografii wykonanej na światłoczułym płótnie, malowanej farbami olejnymi, zamocowanej na lnianym płótnie naciągniętym na autorsko wykonane drewniane krosno. Pozszywane w różnych miejscach i wypełnione niczym poduszka płótno pozwala w prezentowanej pracy dostrzec swoisty obiekt malarski, trudny do klasyfikacji w oparciu o tradycyjne podziały i frapujący pod względem formy i tematyki. Będąc nie tylko formą, jest wielką straconą szansą. Ludzie pytali, jaka galeria mnie reprezentuje, a ja mówiłam, że jestem z Polski i nie mamy prywatnych galerii”.

Izabella Gustowska

Izabella Gustowska jest heroldką nowego feminizmu na powojennej scenie artystycznej. Odważna autotematyczna twórczość artystki często operuje skalą. Za pośrednictwem zmonumentalizowanych sylwetek zanurza się w kobiecości i burzy społeczny porządek. Postać kobieca poddana metamorfozie, odarta z subtelności, staje się sposobem na przełamanie tabu. Prezentowana praca przedstawia anioła na czarnym, trapezowym tle charakterystycznym dla portretów trumiennych.

Jaki jest feminizm Gustowskiej? Dorastała w domu wydawców, w szankunku do słowa pisanego, zatem niewątpliwie można szukać postawy Gustowskiej w tradycji literatury feministycznej. Podążając za demaskującą społeczne konwenanse Virginią Woolf, podobnie jak ona eksperymentowała z narracją i zadawała pytania o tożsamość. W ikonicznym eseju Woolf („Własny pokój”) wydanym w 1929 w Anglii, posiadanie niezależnego pokoju w strefie mieszkalnej staje się symbolem wolności i niezależności. O tym i innych symbolach emancypacji, a także wzorcach artystycznej postawy takiej jak ta prezentowana przez Woolf, polska artystka zdawała sobie sprawę. Podobnie jak angielskiej pisarce, wprzęgnięcie autobiograficznej historii w opowieść o feminizmie nie było jej obce.

Intelektualne zaplecze przekładało się na wypracowywanie języka wizualnego w oparciu o własne przeżycia kobiety-artystki. Przykładem pracy, która wpisuje się w ten nurt osobistej narracji o tożsamości są autoportrety artystki. Między innymi cały cykl 44 autoportretów, które na przestrzeni 44 lat artystka wykonywała w lustrach przy użyciu różnorodnych aparatów fotograficznych. „To zapis mojego życia, od dziewczyny z Pentacorem z 1978, której spojrzenie wydaje mi się niepewne, do tej ostatniej kobiety, która świadomie skleja się z napisem Memory na Documenta w Kassel w 2022” – podsumowuje Gustowska (Izabella Gustowska, Izabella Gustowska, Siata Baba mak..., ABC Gallery 2023, s. 5).



Ekpozycja autorstwa Izabelli Gustowskiej podczas 43. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji w 1988 roku / archiwum artystki



Ekpozycja autorstwa Izabelli Gustowskiej podczas 43. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji w 1988 roku / archiwum artystki

11 α

BARBARA FALENDER
1947

Bez tytułu z cyklu "Strefy", 2012

porcelana szklwiona, 20 x 35 x 30 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'FALENDER 2012'

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
15 300 - 18 800 EUR



RZEŹBIĄC CIAŁO

Twórczość Barbary Falender wyrasta z uważnego wsluchiwania się w ciało – jego obecność, zmysłowość, ale i kruchość. Rzeźbiarka od początku lat 70. odrzucała bezpieczne dystanse, wchodząc w obszary cielesności, które w polskiej sztuce były dotąd wypierane. W jej pracach to, co intymne i erotyczne, stawало się tematem monumentalnym, godnym klasycznego marmuru i brązu.

W pierwszych rzeźbach – „Poduszkach erotycznych” czy w torsach „On” i „Ona” – ciało pojawiało się poprzez ślad, odcisk, fragment, sprowadzone do swojej erotycznej funkcji. W tych pozornie formalnych eksperymentach krył się gest emancypacyjny. Kobieta-artystka, sięgająca po tradycyjny, męski język rzeźby, podejmowała temat seksualności bez cenzury i bez lęku przed oskarżeniem o skandal. Erotyka nie była tu ozdobą, lecz polem artystycznej i obyczajowej rewolucji.

Falender należy do tych twórczyń, które wpisały w polską sztukę nurt feministycznej refleksji, choć nigdy nie czyniła z niej artystycznego manifestu. Feministyczna siła jej prac leży w sposobie użycia materiału, w przełamaniu hierarchii między klasycznym marmurem a „podejrzaną” syntetyką epoksydu czy kruchością porcelany. To zestawienia, które kwestionowały obowiązujące kanony piękna i trwałości. Kiedy artystka pisała, że nagle straciła wiarę w sens podtrzymywania dawnych ideałów, zwrot ten znalazł bezpośrednie odbicie w brutalnych cięciach i mechanicznych żłobie- niach pozostawianych na marmurze. Perfekcyjna forma została świadomie uszkodzona, zarysowana, podważona – tak jak podważony został sam mit doskonałości.

Cykl „Strefy” (1989–1995) to jedno z kluczowych ogniw tej twórczości. Rzeźby wykonane z porcelitu i porcelany ukazują postacie splecione w erotycznym połączeniu, ukryte i zarazem odsłonięte pod cienkimi warstwami materiału. Lekkość i kruchość tworzywa stoją tu w napięciu z intensywnością przedstawienia – trójka nagich bohaterów, zamknięta w orgiastycznym akcie, pozostaje niedostępna, jakby zawieszona między byciem i niebytem.

Ta dwuznaczność otwiera pole do interpretacji w perspektywie gender i queer, wskazując na wielość wcieleni męskości i kobiecości, które wymykają się normatywnym schematom.

Falender wprowadziła do polskiej rzeźby temat męskiego aktu z perspektywy kobiety, czyniąc go przestrzenią badań nad erotyzmem, ale też nad samą kategorią płci. W tym sensie jej dzieło stanowi część modernistycznej, a dziś także feministycznej dyskusji o reprezentacji. Pokazując nagiego mężczyznę nie w heroicznym geście, lecz w czułości, pożądaniu czy splątaniu z innymi ciałami, rzeźbiarka podważała tradycyjne modele męskości, odsłaniając ich performatywny charakter.

Ważnym elementem jej praktyki jest dialog z tradycją. Włoski marmur z Carrary, klasyczne popiersia, nawiązania do Michała Anioła czy Wenus Medycejskiej – to wszystko zostaje w jej rękach zakłócone i zreinterpretowane. „Kolumny” z 1995 roku, w których klasyczne głowy z porcelany zostały przecięte i okaleczone, wyznaczają moment symbolicznego rozrachunku z kanonem. Rzeźba nie ma już służyć podtrzymywaniu mitu piękna, lecz ujawnianiu ran, pęknięć, gwałtownych zmian w kulturze.

Dziś twórczość Barbary Falender jest ważnym punktem odniesienia w dyskusjach o sztuce feministycznej. Nie dlatego, że artystka wpisuje się w proste hasła czy manifesty, ale dlatego, że konsekwentnie budowała własny język oparty na cielesności, zmysłowości i materialności. Jej prace uczą, że ciało jest nie tylko nośnikiem przyjemności, ale i miejscem napięć, politycznych i kulturowych konfliktów.

W świecie, który wciąż zмага się z kanonami i ich odrzucaniem, rzeźby Falender pozostają aktualne – delikatne i brutalne zarazem, zanurzone w tradycji i wymykające się jej. To sztuka, która rozcina marmur, ale także nasze wyobrażenia o tym, czym może być rzeźba i jak może mówić o kobiecości, męskości i wolności.



Barbara Falender w swojej pracowni, Warszawa, 2025, fot. dzięki uprzejmości artystki

12 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuka konsumpcyjna", 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 23,5 x 11,5 cm (w świetle passe-partout)
datowany i opisany na odwrociu: 'NATALIA LL | "SZTUKA POSTKONSUMPCYJNA" | 1975'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Cykl „Sztuka konsumpcyjna” należy do najbardziej rozpoznawalnych dzieł Natalii Lach-Lachowicz i stanowi jeden z kluczowych punktów odniesienia dla rozwoju polskiej neoawangardy lat 70. Artystka, związana z wrocławskim środowiskiem Galerii Permafo, w tym czasie prowadziła badania nad językiem fotografii i filmu. Interesowała ją zarówno możliwość rejestrowania zjawisk ulotnych, jak i krytyczna analiza obrazu funkcjonującego w kulturze masowej.

W realiach Polski lat 70., naznaczonych gospodarką niedoboru, refleksja nad konsumpcją zyskiwała szczególny wymiar. W przeciwieństwie do zachodniego pop-artu, celebrującego nadmiar i kulturę masową, „Sztuka konsumpcyjna” przyjmowała formę przewrotnego komentarza. Zamiast obfitości dóbr artystka posługiwała się kilkoma prostymi produktami – bananami, parówkami, lodami – które w obiektywie kamery i aparatu nabierały znaczeń erotycznych oraz krytycznych wobec stereotypowych wizerunków kobiety.

Natalia LL sięgnęła po język reklamy, by ujawnić jego ukryte mechanizmy: grę uwodzenia, fetyszyzację ciała i podporządkowanie kobiety spojrzeniu. W ten sposób cykl wpisywał się w międzynarodowe nurty sztuki feministycznej rozwijającej się w tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, choć w Polsce miał on odmienny – społeczny i polityczny – kontekst.

„Sztuka konsumpcyjna” powstała na styku refleksji konceptualnej, zainteresowania mediami technicznymi i feministycznego zaangażowania. Jej ambiwalencja – balansowanie pomiędzy uwodzeniem a krytyką, atrakcyjnością wizualną a demaskowaniem schematów – czyni ją jedną z najbardziej fascynujących realizacji polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku. Dziś cykl ten uznawany jest za kanoniczny przykład sztuki feministycznej Europy Środkowo-Wschodniej, a zarazem za jedno z najważniejszych polskich świadectw artystycznej refleksji nad kulturą konsumpcji. Jego aktualność polega na nieustannym powracaniu problemów, które podejmuje: wizualizacji kobiecej seksualności, władzy spojrzenia oraz relacji między ciałem a obrazem w przestrzeni publicznej.





13 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuka konsumpcyjna", 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
14,5 x 10 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



14 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"My", 1972

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 23 x 17,5 (w świetle passe-partout)
sygnowany na odwrociu: 'NATALIA LL'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Fotografie wpisują się w poszukiwania Natalii LL dotyczące rejestracji zastanej rzeczywistości. Kadry przedstawiają Natalię LL i Andrzeja Lachowicza w ich mieszkaniu i pracowni przy ulicy Młodych Techników we Wrocławiu. W tym samym pomieszczeniu (pokoju dziennym) powstały tak znane prace artystki jak „Sztuka konsumpcyjna” czy „Sztuka postkonsumpcyjna””.

Mateusz Kozieradzki





„NATALIA LL WYCHODZI OD PORTRETU CZŁOWIEKA W PEŁNI SIĘ WITALNYCH, EMANUJĄCEGO ZMYŚLOWOŚCIĄ, BY POPRZEC CIĄG (AUTO)PORTRETÓW WYRAŻAJĄCYCH EGZYSTENCJALNE LĘKI DOTRZEĆ DO DUCHOWEJ TRANSFORMACJI. CZYNI TO, BOWIEM ‘POWOŁANIEM ARTYSTY JEST OKREŚLANIE I NAZYWANIE TĘSKNOTY I ROZPACZY, STRACHU I LĘKU, ALE TAKŻE NADZIEI I MIŁOŚCI, KTÓRE SĄ NIEODRODNYMI CÓRAMI DOBRA’”.

ALICJA CICHOWICZ



15 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Seans Sztuczna fotografia", 1982

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 21 x 15 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NATALIA LL I Seans "Sztuczna Fotografia" I
zrealizowany w pracowni na ul. Powst. Śląskich 114/64 I w czerwcu 1982 roku I (w stanie wojennym)'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

„Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie, itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego notacje”.

Natalia LL





16 α

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

1931-1999

"**Latawiec**", 1976

odbitka żelatynowo-srebrzawa/papier, papier fotograficzny

1. fot. - 22,5 x 16,5 cm (w świetle passe-partout)
 2. fot. - 17 x 21,3 cm (w świetle passe-partout)
 3. fot. - 17,5 x 16, 5 cm (w świetle passe-partout)
 4. fot. - 21 x 17,5 cm (w świetle passe-partout)
 5. fot. - 18 x 16,5 cm (w świetle passe-partout)
 6. fot. - 22 x 16,5 cm (w świetle passe-partout)
- rękopis - 29 x 20,3 cm (w świetle oprawy)

zestaw 6 fotografii oraz rękopis opisujący zdarzenie

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

Maria Pinińska-Bereś rozpoczęła samodzielne działania performatywne w 1976. Na początku były to intymne akcje – odbywające się w niewielkim gronie lub rejestrowane jedynie przez obiektyw aparatu. Performance traktowała jako formę wyzwania i eksperymentu. Jej działania stanowiły część większych dzieł, realizowanych w przestrzeni przyrody lub wewnątrz galeryjnych.

Artystka kładła nacisk na ukazanie procesu twórczego – jego dynamiki, zmienności, stopniowego narastania znaczenia. Performance stawał się strukturą o charakterze odgrywanym lub rozgrywanym – pełną symboli i emocji. Wiele z jej realizacji miało osobisty, niemal intymny wymiar. Przykładem może być „Latawiec 1” z 1976 – praca, w której do różowego ogona latawca przymocowała napis: „przepraszam, że byłam, że jestem”. To działanie – podobnie jak jej rzeźby – poruszało temat kobiecej tożsamości i sytuacji kobiet w społeczeństwie.

Pinińska-Bereś była polską rzeźbiarką i performerką. Studiowała rzeźbę w latach 1950-56 na krakowskiej ASP, w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Jej twórczość odważnie wpisuje się w nurt sztuki feministycznej, krytycznie analizującej tradycyjną rolę kobiety w świecie zdominowanym przez patriariat.

Artystka podkreślała, że prawdziwie kobieca sztuka powinna sięgać po środki wyrazu związane z kobiecym doświadczeniem. Własne rzeźby szyła ręcznie, wypychała, modelowała i malowała. Jak sama mówiła: „Spełniłam postulat, abym sama mogła swoje rzeźby nosić. Przy wcześniejszych pracach odlewanych w betonie musiałam przy transportach zawsze liczyć na męską pomoc”.



„BYŁ TO OBIEKT O KSZTAŁCIE LATAWCA, BIAŁY, W CZĘŚCI OGONOWEJ MIAŁ BŁĘKIT, JAKBY GO NIEBU ZABRAŁ, ORAZ NAPIS W RÓŻU 'PRZEPRASZAM, ŻE BYŁAM, ŻE JESTEM'. LATAWIEC ZOSTAŁ POWIESZONY NA ŚCIANIE, OBOK ZAWISŁY ZDJĘCIA Z AKCJI WYSYŁANIA GO Z POMOCĄ WIATRU Z PÓŁNOCY NA POŁUDNIE. JA ZNAJDOWAŁAM SIĘ NA PRĄDNIKU, CZYLI W PÓŁNOCNEJ CZĘŚCI KRAKOWA. LIST PRZESYŁAŁAM NA POŁUDNIE. PO PARU LATACH STANISŁAW URBAŃSKI ZORGANIZOWAŁ WYSTAWĘ 'AWANGARDA KRAKOWSKA' W GALERIE KAUTSCH W KASSEL (WTEDY RFN), WYSTAWA TA NASTĘPNIE ZAGINĘŁA NA TERENIE WŁOCH. ZAGINAŁ ZARÓWNO LATAWIEC, JAK I DOKUMENTACJA.

SAM LATAWIEC Z WYSTAWY NIE POWRÓCIŁ. SZKODA, BO BYŁ ATRAKCYJNY. W AKCJI BRAŁA UDZIAŁ GROMADKA OSÓB, NASTĘPNIE POKAZAŁAM CAŁOŚĆ NA WYSTAWIE RZEŻBA ROKU. PRACA TA BYŁA LISTEM DO KONKRETNEJ OSOBY, OBIEKTEM O DUŻEJ URODZIE WIZUALNEJ”.

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

Dnia 16 listopada 1976 r. przy sprzyjającym wietrze, na polach Prądnika Białego pod Krakowem został „List” powierzony wiatrowi. Wiatr wieł z kierunku północ-południe.

Tekst listu pisanym był cynobrem na różowym tle.

Na wssci nośnej miał skrawek niebieskiego nieba.

17 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Chochół", 1984

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier fotograficzny, 18 x 13 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja Andrzeja Kendy, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

„I jakże to wszystko jest polityczne! Początek lat 80., stan wojenny, puste półki w sklepach, wata i kluski bardzo trudno osiągalne. Poza tym nagość, zmysłowość i manifesty wyzwolonej kobiecości, wizualnie formułowane przez Tyszkiewicz, która wcale nie wygląda jak przodowniczka pracy, a raczej jak świadoma siebie prowokatorka, znająca rozkosz. Lecz także ból, bo szpilki w jej pracach nie są niewinne – szczególnie w bliskości bezbronnej, obnażonej skóry”.

Marta Smolińska



18

TERESA MURAK

1949

"Szpilko-kiełki", 1973

offset/papier, 51 x 37,5 cm (arkusz)

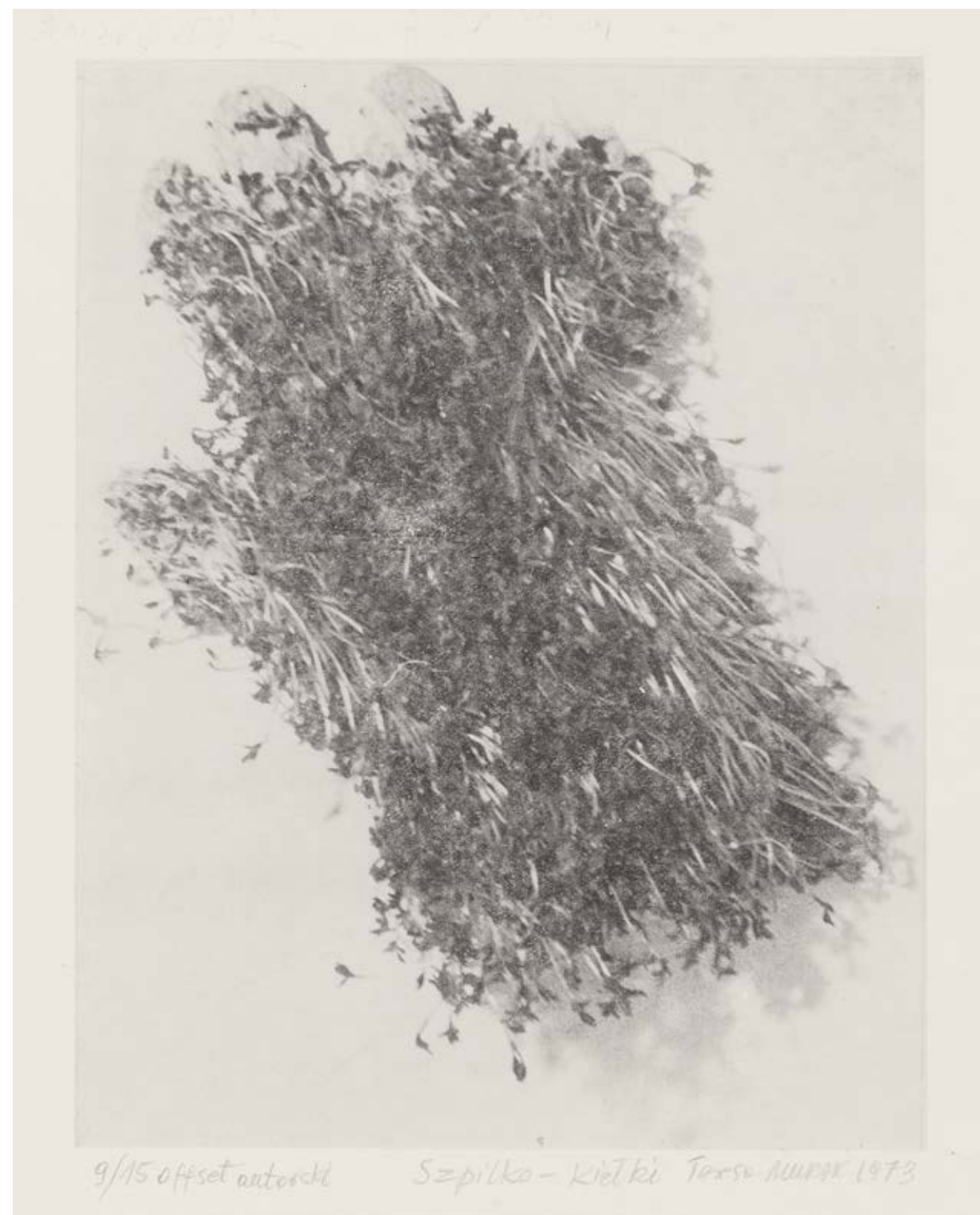
sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem u dołu: '9/15 offset autorski Szpilko-kiełki Teresa Murak 1973'

offset autorski, ed. 9/15

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR



MIĘDZY ZIEMIĄ A CIAŁEM



Teresa Murak, Zasiew, lata 90. XX wieku / Desa Unicum

Twórczość Teresy Murak od początku splótła się z rytмами natury, jej cyklami i nieuchronnymi przemianami. W centrum tej sztuki znalazła się rzeżucha – roślina banalna i codzienna, która w rękach artystki stała się znakiem trwania, wzrastania i kruchości. Pierwsze „zasiewy”, wykonywane w przestrzeniach prywatnych i publicznych, miały charakter zarówno rytuału, jak i interwencji. Dywany z zieleni, procesje i performanse, w których artystka czuwała przy wschodzących kielkach, unaoczniały powolny, biologiczny proces, wchodząc w dialog z czasem, ciałem i otoczeniem.

W ten sposób Murak wcześniej zbliżyła się do ekofeminizmu – nurtu, który łączy troskę o środowisko z refleksją nad kobiecym doświadczeniem. Jej praktyka uświadamiała, że to, co ułomne i kruche, bywa źródłem siły. Rzeżucha, muł, chlebowy rozczyn, a później zużyte ścierki – wszystkie te materiały stawały się narzędziami twórczości, a zarazem nośnikami znaczeń: od cyklu życia i śmierci, przez gest troski, aż po doświadczenie kobiecej pracy i codzienności. Murak, daleka od patetycznych deklaracji, budowała język sztuki z elementów pozornie skromnych, niekiedy nieczystych, bywało – odrzucanych.

Znaczenie jej działań wykraczało poza wąskie ramy performansu czy instalacji. Proces twórczy utożsamiała z procesem życia, a ciało artystki – zanurzone w ziarnach, obecne w rytuale, wykonujące codzienne czynności – stało się polem spotkania ze światem przyrody. W tym sensie jej prace są zarówno afirmacją, jak i pytaniem: o relację człowieka z ziemią, o miejsce kobiety w przestrzeni kultury, o rolę czułości i uważności w sztuce.

Murak pozostaje jedną z najważniejszych artystek, które ukształtowały obraz polskiej neoawangardy, ale zarazem jej twórczość wciąż rezonuje z pytaniami stawianymi przez współczesny feminizm. Dla młodszych generacji stała się punktem odniesienia, przykładem konsekwencji w budowaniu własnego języka i odwagi w szukaniu nowych dróg. Jej sztuka, choć zakorzeniona w konkretnym czasie i miejscu, nie traci aktualności. Przypomina, że najważniejsze procesy nie dzieją się gwałtownie, lecz w cisy wzrastania i w codziennym, powtarzalnym geście.

EWA PARTUM

1945

"Katastrofa małżeńska", 1987

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 49 x 69 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Ewa Partum 1987'
ed. 2/5 + 1 AP

Inny egzemplarz w kolekcji: "Uwikłane w płęć" Joanny i Krzysztofa Madelskich.

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 200 – 11 800 EUR

WYSTAWIANY:

por.:
„Uwikłane w płęć. Wystawa fotografii z kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich”, Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi,
Łódź 11.05–28.06.2012
Ewa Partum, „Nic nie zatrzyma idei sztuki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 21.11.2014–15.02.2015

LITERATURA:

por.:
Uwikłane w płęć. Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich, red. Joanna i Krzysztof Madelscy, Poznań 2012, s. 122–123, 221 (il.)
Ewa Partum, red. Aneta Szyłak i in., Gdańsk 2012–2013, s. 300–301 (il.)
Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Maria Morzuch, Łódź 2015, s. 162 (il.)
Dagmara Rode, O możliwość samorealizacji. Ewa Partum w: Kobiety niepokorne. Reformatorki, buntowniczk, rewolucjonistki, red. Izabela Desperak, Inga Kuźma, Łódź 2015, s. 223
Aleksy Wójtowicz, Jak zrujnować sobie życie za pomocą jabłka. „Take My Eyes” w lokalu_30, „Szum”, 1.04.2022 (il.), online: https://magazynszum.pl/jak-zrujnowac-sobie-zycie-za-pomoca-jablka-take-my-eyes-w-lokalu_30/ (dostęp: 18.08.2025)
Karolina Majewska-Güde, Cień Wschodu – Cień Zachodu. Praktyka artystyczna Ewy Partum w kontekście i wobec inicjatyw feministycznych w Berlinie Zachdonim, "Sztuka i Dokumentacja", nr 31, 2024, s. 49 (il.), 47, 55 (wzmiankowany)



„PROBLEMY KOBIET BĘDĄ ISTNIAŁY, DOPÓKI BĘDĄ MĘŻCZYŹNI”.

EWA PARTUM

Partum od początku swojej działalności posługiwała się językiem konceptualnym, łącząc poezję wizualną, performans i fotografię. Już w „Poem by Ewa” z 1971 odciśki ust z czerwonej szminki stawały się symbolem obecności kobiety w przestrzeni znaczeń, która wcześniej jej nie obejmowała. W „Zmianie” z 1974 postarzona połowa twarzy artystki komentowała kulturową obsesję na punkcie młodości i atrakcyjności jako wartości przypisanych kobiecie. W „Samoidentyfikacji” (1980) nagie ciało artystki wmontowane w miejską scenerię Warszawy unaoczniało niewidzialność kobiet w przestrzeni publicznej, mimo ich fizycznej obecności.

Fotografia „Katastrofa małżeńska”, wykonana dzień po jednej z małżeńskich awantur, nie dokumentuje jedynie skutków fizycznej przemocy. To obraz, który demaskuje strukturę relacji zdominowanej przez przemoc symboliczną, systemową i intymną jednocześnie. Pokazując własne pobite ciało, Ewa Partum świadomie przekracza granicę między prywatnym doświadczeniem a politycznym gestem – włączając traumę w ramy sztuki krytycznej i feministycznej.

W „Katastrofie małżeńskiej” autobiografia nie jest ani celem, ani punktem dojścia – jest punktem wyjścia. Przemoc domowa, której artystka doświadczyła, nie zostaje tu potraktowana jako temat „prywatny”. Wręcz przeciwnie – fotografia ta stanowi logiczne rozwinięcie wcześniejszych działań artystki, takich jak „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!” czy „Prywatny performans”. Wszystkie te prace wspólnie tworzą spójną narrację krytyczną, wymierzoną w konserwatywny model kobiecości i małżeństwa, rozumianego nie jako partnerstwo, lecz instytucjonalna forma opresji.

Związek Partum z mężem był równie burzliwy co jej relacja z instytucjami sztuki. Obie te sfery – osobista i publiczna – kształtowały się w ramach porządku, w którym kobiecość była nieustannie poddawana kontroli, a jej wartość sprowadzana do cielesności, dostępności i funkcji reprezentacyjnej. W pracy tej artystka odwraca role: ciało, które było przedmiotem przemocy, staje się narzędziem krytyki, a doświadczenie – materiałem analizy.

Nieprzypadkowo wiele z jej wystąpień odbywało się nago – ciało było dla niej zarówno polem konfliktu, jak i głosem sprzeciwu. W „Katastrofie małżeńskiej” ta nagość zostaje zastąpiona przez widoczne ślady przemocy – są one równie komunikatywne, a może nawet bardziej, bo nie podlegają interpretacyjnej estetyzacji. Fotografia ta nie wymaga komentarza – choć go otrzymuje, jako kolejny element konsekwentnie budowanej opowieści o tym, że prywatne naprawdę jest polityczne.



20

DOROTA KUŹNIK

1975

Bez tytułu z cyklu "(NIE)MAMY", 2025

olej/piótno, 140 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'z cyklu (NIE)MAMY | olej, płótno Iniane, 2025 r. | Dorota Kuźnik'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 400 – 11 800 EUR





Prezentowana praca z cyklu „(Nie)mamy” to scena spotkania trzech anonimowych kobiet, uchwyconych w momencie prywatnej rozmowy. Kadr obrazu ustawia widza w roli podglądacza, którego obecności bohaterki wydają się być nieświadome. W ich otoczeniu znajdują się puste, niewielkie, dziecięce wózki, które intensyfikują poczucie niepokoju i niewiadomej. Nastrój dzieła potęguje przewrotny i nieoczywisty tytuł, zimna, błękitna kolorystyka oraz tło, które jawi się pod postacią nieprzewidywalnego, romantycznego pejzażu. Kuźnik po raz kolejny poddaje refleksji tradycyjną rolę matki w dobie obowiązującego patriarchy i współczesnej popkultury. Zagadkowa mimika prezentowanych postaci, puste wózki oraz tajemniczy nastrój dzieła wydają się być wykładnią pewnego, wewnętrznego konfliktu, który jest domeną wielu młodych kobiet. W czasach, kiedy kwestia macierzyństwa stała się tematem politycznym Kuźnik oddaje głos głównym poszkodowanym. W swoim malarstwie kompiluje powszechne rozterki kobiet związane z tematem ciąży, takie jak: wyzbycie siebie, utarta wolności czy brak zaufania wobec organów państwowych.

Motywy przewodnim twórczości Doroty Kuźnik jest kobieta. Artystka porusza tematy oczekiwań i ról społecznych, macierzyństwa (lub jego braku) oraz siostrzeństwa. Jej obrazy są próbą redefinicji kobiecej tożsamości: syntezą tradycji, indywidualnych przeżyć i napięć, z ujęciem współczesnych wizji i dogmatów. W pozornie milczących, statycznych wizerunkach bohaterek kryje się sprzeciw wobec przypisywanego im powołania do roli matki, przedstawianego jako jedyna formy realizacji kobiecości. Jednocześnie sposób opracowania tła i postaci przynosi na myśl dzieła z czasów późnego gotyku, renesansu, XVI-wiecznej sztuki Północy, a także XIX-wiecznego realizmu. Podejmując dialog z dorobkiem poprzedników, artystka dokonuje reinterpretacji ikonograficznych, malarskich schematów, nadając im nowe znaczenia i konteksty.

Dorota Kuźnik zapytana o istotę swojej sztuki mówiła: „W malarstwie nie chodzi mi wyłącznie o wartości estetyczne, a o forsowanie obrazu jako problemu. W procesie twórczym stale towarzyszy mi refleksja czy obraz w sztuce współczesnej jest już tylko odpowiedzią na kondycję współczesnego malarstwa i wpisuje się jedynie w nurt działań, będących reakcją na kryzys reprezentacji malarstwa i starych konwencji obrazowania, na kryzys usankcjonowanych wielowiekową tradycją sposobów obrazowania. Zastanawiam się, czy w obecnych czasach, w epoce postartystycznej, ponowoczesnej, w dobie malarstwa postmedialnego, obrazowania w dobie mediów elektronicznych obraz może być jedynie reakcją na przewartościowanie i wyjątkowanie dawnej formuły reprezentacji i sprowadzać się jedynie do sumy refleksji nad samym sobą”.



21

AGATA KUS

1987

"Infanta" (studium do obrazu), 2023

akryl, ołówek/papier, 42 x 29,7 cm

sygnowany p.d.: 'A Kus'

opisany l.d.: 'Infanta'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Kus | Infanta | studium do obrazu | akryl, ołówek na papierze | 2023'

na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR



Twórczość Agaty Kus zajmuje szczególne miejsce wśród współczesnych głosów feministycznych w polskim malarstwie. To sztuka prowokująca, mocno osadzona w cielesności i osobistym doświadczeniu, ale równocześnie głęboko zaangażowana w krytykę społecznych struktur. Kus od lat buduje konsekwentny język malarski, który służy nie tylko eksploracji tematów takich jak macierzyństwo, seksualność czy tożsamość płciowa, ale również demontażowi normatywnych narracji narzucanych kobietom przez społeczeństwo i kulturę wizualną. Jej obrazy są gęste – emocjonalnie i symbolicznie – a ich siła wynika z umiejętności połączenia indywidualnego z uniwersalnym, biologicznego z politycznym.

W pierwszych latach po ukończeniu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Kus chętnie sięgała po motyw zwierzęce, które w jej interpretacji ulegały głębokiej antropomorfizacji. Nie była to jednak antropomorfizacja wizualna, ale raczej symboliczna – przypisywanie zwierzętom ról społecznych, emocji, społecznych ocen. Zwierzęta w malarstwie Kus działają jak postacie z bajek, których funkcją nie jest realizm, lecz alegoria. Dzięki temu mogą one służyć jako medium opowieści o opresji, wykluczeniu, przemocy symbolicznej – zjawiskach, które szczególnie silnie dotyczą kobiety. Ta strategia wpisuje się w nurt feminizmu wizualnego, który od lat 70. XX wieku wykorzystywał zarówno ciało, jak i przedstawienia zwierząt do krytyki patriarchalnej kultury.

W obrazach Kus to, co cielesne – instynktowne, emocjonalne, nierzadko brutalne – nie jest marginalizowane, ale przeciwnie: eksponowane jako źródło prawdy o kobiecym doświadczeniu. W tym sensie artystka kontynuuje tradycję feministycznego turpizmu, znanego m.in. z prac „Jo Spence” czy „Orlan”. Kus nie idealizuje kobiecego ciała – pokazuje je jako pole bitwy, jako przedmiot oceny i kontroli, jako narzędzie reprodukcji, ale też oporu. Jej macierzyństwo nie ma nic wspólnego z cikliwością – to raczej doświadczenie graniczne, cielesne i społeczne zarazem, przedstawione często z punktu widzenia wykluczenia.

W obrazie „Suka na dworze nie może” powraca motyw zwierzęcia jako figury kobiety. Suczka – samica psa – staje się nośnikiem społecznego komentarza. Tytułowy wulgaryzm – „suka” – pełni tu funkcję podwójną: wskazuje zarówno na przedstawioną postać, jak i na język, którym kobiety są często opisywane w sytuacji społecznego odrzucenia. Kus wykorzystuje estetykę niską i elementy turpizmu nie jako tanie efekty, ale jako świadomy zabieg mający na celu konfrontację odbiorcy z niewygodną prawdą o funkcjonowaniu kobiet w ramach sztywnych norm kulturowych. „Nie może” – to odmowa, wykluczenie, dezakceptacja. W obrazie nie chodzi tylko o biologiczną niezdolność do bycia matką – chodzi o społeczne nieprzyjęcie tej roli, o bycie „nie-wystarczającą” według arbitralnych, zbiorowych kryteriów.

Malarstwo Kus nie wpisuje się w afirmacyjny nurt feminizmu, który celebruje kobiecość. Jest to raczej sztuka negatywna – pokazująca, jak bardzo kobiecie doświadczenie naznaczone jest presją, konfliktem, oceną. Kus pokazuje kobietę nie jako bohaterkę, lecz jako figurę nieustannie konfrontowaną z oczekiwaniami społecznymi: ma być matką, ale nie za wcześnie; ma być seksualna, ale nie rozwiązała; ma być opiekuńcza, ale nie słaba. Te sprzeczne żądania rozgrywają się w ciele – i to ciało właśnie jest w malarstwie Kus polem symbolicznej walki. W tym kontekście świetnie prezentuje się druga prezentowana praca artystki – „Infanta” (studium do obrazu), odnosząca się bezpośrednio do infancki z obrazu „Panny dworskie” Velasqueza. Przeniesiona postać małej, upiękzonej i usztywnionej dziewczynki, „zrobionej” na dorosłą kobietę. W estetycznym ujęciu Kus pojawiają się kojarzące się z infantylnością brokatowe farby zdobiące strój przedstawionej nastolatki. Rysunek jest szkicem do wielkoformatowego płótna o tym samym tytule.

Twórczość Kus to zarazem kontynuacja, jak i przekroczenie ram sztuki feministycznej. Nie zatrzymuje się na poziomie diagnozy – jej obrazy są także emocjonalne, pełne współczucia dla postaci, które przedstawia. W tym sensie bliska jest współczesnym nurtom postfeministycznym, które skupiają się na wielogłosowości kobiecych doświadczeń, ich złożoności i niejednoznaczności. Kus nie proponuje jednej interpretacji – raczej zmusza do spojrzenia na to, co zwykle ukrywane: cielesność, instynkt, lęk, frustrację, gniew.

W świecie, w którym kobiece ciało wciąż pozostaje obiektem kontroli, oceny i politycznego zawłaszczania, obrazy Agaty Kus są formą radykalnej wizualnej niezgody. To malarstwo, które nie szuka zgody z kanonem – lecz je demontuje, by odsłonić prawdę o tym, co znaczy być kobietą dziś.



22 α

AGATA KUS

1987

"Uwaga mokre!", 2019

olej/piótno, 130 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Kus | UWAGA MOKRE! | olej na płótnie | 130 x 160 cm | 2019'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

35 200 – 46 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artystki

kolekcja prywatna, Warszawa



„MALUJĘ FIGURATYWNE KOMPOZYCJE, WIĘC TRUDNO UWIERZYĆ, ŻE WSZYSTKO WYDARZA SIĘ SPONTANICZNIE, CHOĆ PO CZĘŚCI TAK JEST. ZWŁASZCZA W PRACY NAD BUDOWĄ SWOICH OSTATNICH OLEJNYCH OBRAZÓW DOBIERAM I ZESTAWIAM ELEMENTY KOLAŻU INTUICYJNIE. W EFEKCIE NIE STANOWIĄ ONE TYLKO PROSTEJ SUMY ESTETYCZNEJ, LECZ BUDUJĄ CAŁKIEM NOWĄ NARRACJĘ ZNACZENIOWĄ. FRAGMENTY RÓŻNYCH, POZORNIE NIEZWIĄZANYCH ZE SOBĄ PRZEDSTAWIEŃ, REAGUJĄ ZE SOBĄ TWORZĄC ZWIĄZEK O ZUPEŁNIE INNYCH WŁAŚCIWOŚCIACH NIŻ JEGO SKŁADOWE. MALUJĘ DUŻO ZNAJOMYCH OSÓB, SYTUACJI I MIEJSC, KTÓRE ZBIERAM W FORMIE FOTOGRAFII Z RÓŻNYCH ŹRÓDEŁ. OSTATNIO ZAUWAŻYŁAM, ŻE MOJE MALARSTWO STAJE SIĘ CORAZ LŹEJSZE, A SAMO MALOWANIE JEST JUŻ MNIEJ BOLESNYM PROCESEM NIŻ W PRZESZŁOŚCI”.

AGATA KUS



23 α

AGATA KUS

1987

"Suka na dworze nie może", 2011

olej/ płótno, 40 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'A. Kus'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Suka na dworze nie może" | olej na płótnie | 40 x 50 cm | 2011 | Agata | Kus'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa



24 α

AGATA BOGACKA

1976

Bez tytułu, 1999

akryl/płótno, 81 x 60 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'AGATA | 1999'

estymacja:
75 000 – 90 000 PLN
17 600 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Warszawa

Wczesna twórczość Agaty Bogackiej wpisuje się w przemiany polskiego malarstwa po 1989 roku, kiedy artyści coraz częściej sięgali po język autobiografii i intymnej narracji, przełamując dominację dyskursu konceptualnego. Jej obrazy – pełne szczerości, ale i przewrotnego humoru – stanowiły komentarz do życia emocjonalnego, relacji partnerskich oraz tożsamości płciowej, wpisując się w szersze poszukiwania sztuki młodego pokolenia.

Prace Bogackiej z przełomu lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku lokują artystkę w nurcie nowej figuralności, silnie związanej z doświadczeniem codzienności i prywatności. Obrazy z tego okresu, operujące uproszczoną formą i pastelową, niekiedy niemal dziecięcą kolorystyką, przedstawiają świat bliskich relacji, emocji i intymnych gestów. Postacie pojawiające się w jej kompozycjach są zanurzone w codziennych sytuacjach, co nadaje pracom autentyczność i subtelną narracyjność.

Prezentowany na aukcji obraz jest portretem kuzynki artystki. Postać, uproszczona i ujęta mocnym, czarnym konturem, wpisuje się w charakterystyczny styl Bogackiej, wypracowany poprzez redukcję formy i skoncentrowanie się na emocjonalnym ładunku figuracji. Paleta kolorystyczna jest oszczędna, zdominowana przez chłodne odcienie szarości i błękitu, co nadaje kompozycji melancholijny, zdystansowany ton. Powtarzalny wzór w tle – koncentryczne koła – kontrastuje z ekspresją figury, sugerując napięcie między jednostką a jej otoczeniem.

Charakterystyczna dla Bogackiej intymność i psychologiczny rys postaci są tu szczególnie wyraźna. Bohaterka, oparta na dłoni, wydaje się zamyślona, a nawet przytłoczona. Obraz nie jest portretem w klasycznym sensie, lecz emocjonalną notatką – zapisem nastroju. Stylizowana figura i płaskie, dekoracyjne tło przywodzą na myśl rysunkowy idiom, który artystka wykorzystywała, aby mówić o bliskości, samotności, relacjach i uczuciach.

Obraz można więc odczytać jako reprezentatywny przykład intymnego malarstwa Bogackiej, w którym prywatne doświadczenie staje się punktem wyjścia do uniwersalnych refleksji o kondycji jednostki. Geometryczny motyw powtarzalnych kręgów dodatkowo podkreśla poczucie zamknięcia i monotonii, kontrastując z żywą, psychologiczną obecnością postaci.

Choć późniejsze realizacje artystki ewoluowały w stronę abstrakcji, to właśnie wczesne prace wyznaczyły charakterystyczny ton jej twórczości – wrażliwość na relacje międzyludzkie, zainteresowanie pamięcią osobistą i społeczną oraz badanie sposobów, w jakie obrazy mogą opowiadać o doświadczeniu jednostki.



25 α

AGATA BOGACKA

1976

"Nie ma dni", 2005

akryl, tusz/papier, 31 x 23 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGATA BOGACKA 2005 "NIE MA DNI"'
na odwrociu oprawy dedykacja autorska z 2006

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od autorki
kolekcja prywatna, Polska



Agata Bogacka to malarka, która przez lata nieustannie przekształcała swoje podejście do obrazu i procesu twórczego. W swoich wczesnych pracach sięgała po figurację, jednak w 2007 zaczęła odchodzić od malarstwa figuratywnego, a od około 2016 zdecydowanie skierowała się ku abstrakcji. Jej malarstwo zaczęło wtedy koncentrować się na relacjach między formą, kolorem i przestrzenią, eksplorując delikatne przejścia tonalne, czyli gradienty, które symbolizują zarówno przenikanie się, jak i stawianie granic.

Praca „Nie ma dni” powstała w 2005, niedługo po ważnej dla artystki wystawie „Najkrótsza droga do domu” w galerii Raster. To moment, w którym Bogacka zaczęła oddalać się od dosłownej narracji i wyraźnego konturu, kierując swoją uwagę ku subtelnej analizie podświadomości oraz złożonym relacjom międzyludzkim.

Malarstwo Bogackiej nie jest tylko obrazem – to żywy proces, którego efekty pozostają otwarte na interpretację i pozwalają na odkrywanie kolejnych warstw znaczeń. Zjawisko pentimento, czyli świadome pozostawianie śladów poprzednich decyzji i gestów, podkreśla dynamiczny charakter jej twórczości, ukazując, jak obraz powstaje i rozwija się w czasie.

W swojej abstrakcyjnej fazie Bogacka skupia się na ważnych tematach społecznych i politycznych – emancypacji, nierówności, relacjach międzyludzkich – nadając im formę, która jednocześnie otwiera przestrzeń dla emocji i refleksji. „Nie ma dni” to praca, która wprowadza widza w moment przejścia pomiędzy figuracją a abstrakcją, zapowiadając późniejsze poszukiwania artystki, której malarstwo stało się miejscem dialogu między formą a treścią.



Agata Bogacka w Zachęcie w 2011 roku, fot. Marek Krzyżanek / Creative Commons

26 α

PAULINA STASIK

1990

"Opiekunki", 2020

akryl, olej/piótno, 110 x 150 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'PAULINA | STASIK | 2020'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Raster, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Paulina Stasik, „Opiekunki”, Galeria Raster, Warszawa, 12.12.2020–27.02.2021





Mistyczne, malarskie opowieści Pauliny Stasik to przykład szerszej, humanistycznej refleksji, którą artystka kontynuuje od początków swojej twórczości. W nurt ten wpisuje się prezentowana na aukcji praca pt. „Opiekunki”, która powstała w 2020. Obraz, podobnie jak pozostałe z tej serii, zostały stworzone w oparciu o słowiański mit o demonicznych rusałkach, które uwodząc swoje ofiary doprowadzają do ich upadku. Stasik ucieka jednak od brutalności, implikując usłyszane historie w bardziej nostalgicznej, onirycznej formule. Początkowo bohaterką obrazu była wyłącznie śniąca, umieszczona po prawej stronie postać, kontrolująca bicie serca niezidentyfikowanego zwierzęcia. Następnie artystka domalowała dwie pozostałe; ich przymknięte oczy i zamysłone twarze intensyfikują refleksyjny i niejednoznaczny wymiar dzieła. Przyglądając się bliżej prezentowanej pracy nie sposób jednoznacznie sklasyfikować ofiary, sprawcy czy tytułowej opiekunki. Stasik pozostawia wolność interpretacji odbiorcom, nie sugerując żadnej z możliwych tez.

Prezentowany obraz, jak i całą twórczość Pauliny Stasik warto rozważyć również w kontekście sztuki feministycznej i siostrzeństwa. Przedstawione w ścisłym uścisku bohaterki – opiekunki wydają się walczyć o siebie nawzajem, troszczyć i chronić przed resztą świata. W tym kontekście obraz traktować można jako symbol wspólnoty, porozumienia i solidarności między kobietami, wynikające z podobieństwa przeżytych doświadczeń. Sama artystka w swojej twórczości skupia się przede wszystkim na kobietach; jej bohaterkami są najczęściej szamanki, rusałki czy androgeniczne hybrydy. Ciało traktuje jako nośnik duchowej, kulturowej i seksualnej energii, który bada poza kategoriami binarnej przynależności.

Praca „Opiekunki” była częścią pierwszej indywidualnej wystawy Pauliny Stasik w 2020 w Warszawie, o analogicznym tytule. Rok wcześniej jej prace były prezentowane w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w ramach głośnej wystawy artystek nowego pokolenia „Farba znaczy krew”. Jej antropologiczne studia malarskie kwestionują postrzeganie kobiety, ciała i płciowości w obecnej popkulturze i stanowią ważny głos we współczesnym dyskursie społeczno-politycznym.

27

ANNA GRZYMAŁA

1997

"Ziarenka nienawiści", 2022

akryl/ płótno, 80 x 120 cm
sygnowany na odwrociu: 'ANIA GRZYMAŁA'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Anna Grzymała, „A rzeki popłyną syropem z daktyli”, Galeria Promocyjna, Warszawa, 14.04–10.06.2023

18th International Vilnius Painting Triennial, wystawa zbiorowa, Picture Gallery, Kowno, 5.09–27.10.2024

„New Generation of Polish Painters”, wystawa zbiorowa, Łotewska Akademia Sztuki, Ryga, 27.03–17.04.2025





Powołując się na diagnozy Paula B. Preciado i Donny Haraway, Grzymała opublikowała manifest, w którym podjęła wątki pacyfizmu, społecznej inkluzywności i solidarności, sprawiedliwego podziału dochodów, bioróżnorodności, dobrostanu wszystkich stworzeń, mieszkających na Ziemi. Manifest „Człtery Utopii” proponuje zwolnienie tempa życia i obniżenie poziomu stresu. Zaczyna się od postulatu, że myślenie o niebieskich migdałach powinno być obowiązkowe co najmniej przez dwie godziny dziennie. Koncepcje te artystka wciela w swoim narracyjnym malarstwie na sposób baśni przedstawiających, m.in. parlament dzieci, istot nieludzkich i przyrody

nieożywionej, drzewa rodzące lekarstwa, strażników granicznych sadzących kapustę czy przedstawiciela „białej siły” jedzącego krem sułtański z drag queen. Tematy te przybierają w malarstwie Grzymały adekwatną plastycznie formę w postaci pogodnych, rozległych krajobrazów, jasnych pastelowych kolorów, figur ludzkich w syntetycznej – okrągłej i miękkiej stylizacji. Obraz „Wyjmowanie ziarenek nienawiści” przez dwie bohaterki, w obecności uśmiechniętej tarczy słonecznej, ma podobnie do innych obrazów artystki wywołać w widzu pogodny nastrój naznaczony poczuciem optymizmu, emocjonalnego komfortu i szczęścia.

28 α

MARTYNA CZECH

1990

"Czarny żonkil", 2022

akryl, olej/płótno, 60 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARTYNA CZECH, "CZARNY ŻONKIL" | 50X60 CM, olej & akryl na płótnie, 2022'

sygnowany i datowany na blejtramie: 'czech martyna 2022'

na odwrociu pieczęć BWA Warszawa

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

BWA Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka dla mnie jest dosłownie całym życiem, nie maluję tego, o czym nie mam pojęcia. Interesują mnie uniwersalne, ponadczasowe tematy: śmierć, życie, przetrwanie, skrajności ludzkie: miłość-nienawiść, umieranie-istnienie... ”.

Martyna Czech

Prezentowana praca to wariacja na temat autoportretu. Artystka przedstawiła siebie samą z wielkim dystansem. Jej twarz wygięta jest w charakterystyczny grymas, a pomiędzy wargami trzyma w ustach czarnego żonkila. Scena rozgrywa się na styku tego, co intymne i uniwersalne. Postać potraktowana jest w pewnym uproszczeniu i stanowi raczej figurę emocji, kondensat przeżyć i napięć. Ekspresyjny, nerwowy dukt pędzla i celowe zaburzenie proporcji odrywają obraz od realizmu, przesuwając go w stronę malarskiej metafory. Czarny żonkil w ustach, złowroga mina: ukazana postać wygląda jakby bawiła się w kowboja, nieustraszonego rewolwerowca z żdźbłem słomy pomiędzy zębami. Jest to kompozycja, która jednocześnie przyciąga i niepokoi, a także urzeka swoją autentycznością. Utrzymana w charakterystycznym dla Czech idiomie ekspresyjnej figuracji jawi się jako metafora nas samych – uwikłanych w piękno i mrok.



29

MONIKA MISZTAL

1986

"Lody", 2025

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Miształ | 2025 | LODY'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

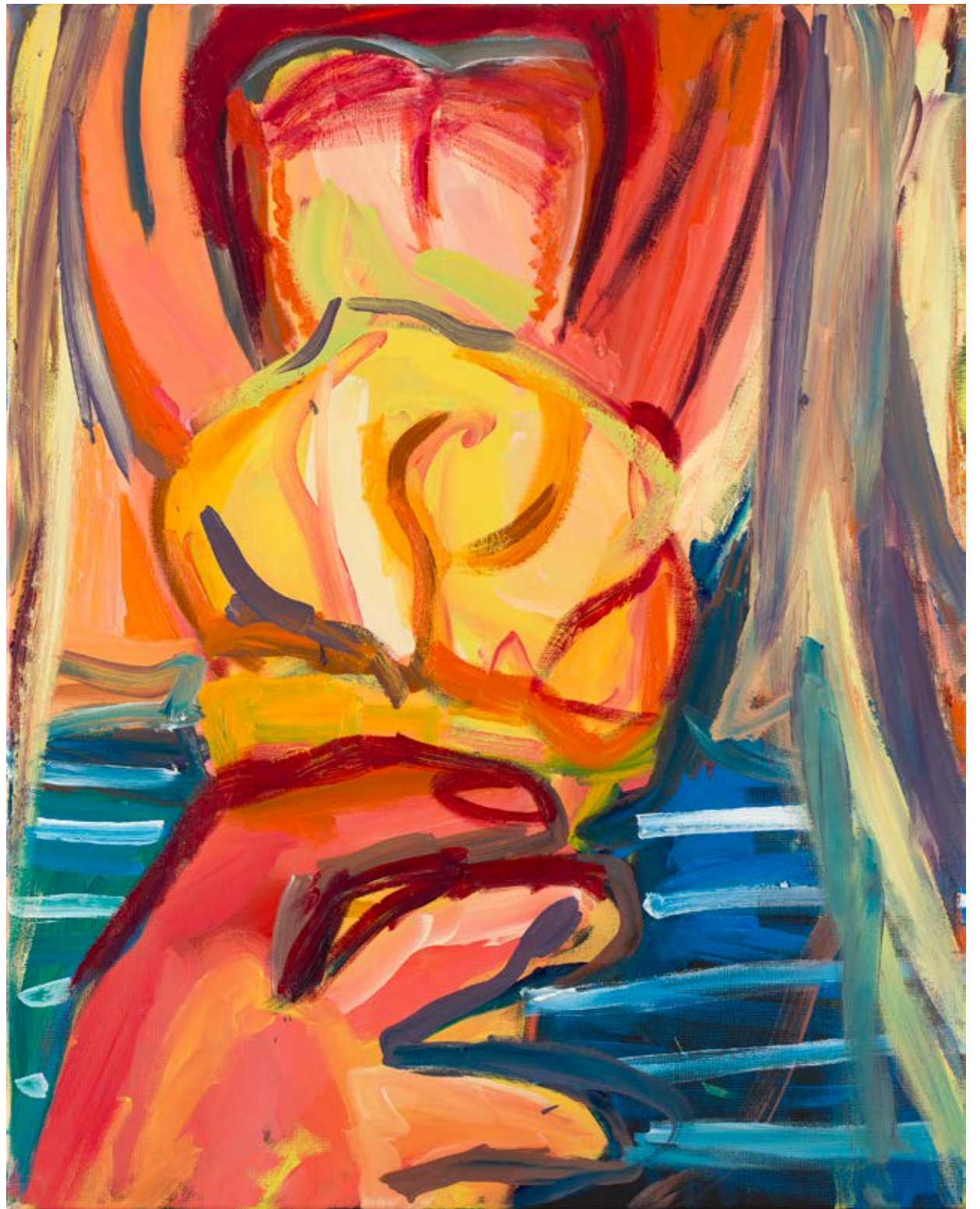
4 300 – 5 900 EUR

Monika Misztal to artystka, której nazwisko wielu słyszało, lecz niewielu naprawdę wie, co kryje się za jej sukcesem. Całe swoje życie podporządkowała sztuce. Stroni od towarzystwa, rzadko pojawia się w przestrzeni publicznej – wystarcza jej obecność wiernego psa. Jej największą pasją i zarazem sposobem istnienia jest nieustanne tworzenie, w którym artystka najczęściej zwraca się ku samej sobie. Autoportret staje się dla niej formą szczerego dialogu, a jednocześnie obnażenia i ukrycia – celowo „ucina” te fragmenty ciała, których nie pragnie eksponować.

Niezwykle istotnym aspektem jej malarstwa jest kolor. Misztal podkreśla, że potrafi godzinami eksperymentować z odcieniami, poszukując niuansów odpowiadających emocjom, które pragnie utrwalić. Wrażliwość chromatyczna czyni z niej nie tylko ekspresjonistkę, lecz także wybitną kolorystkę. Jej paleta bywa gwałtowna i nasyczona, a innym razem subtelnie rozproszona – zawsze jednak podporządkowana dramaturgii przedstawienia.

Motyw jedzenia pojawia się w wielu jej pracach. W obrazach, gdzie akt jedzenia staje się centralnym elementem, cielesność zyskuje nowe znaczenia: ciało jawi się jako medium biologiczne, podatne na zmysłowe doznania, lecz równocześnie jako przestrzeń samotności i skupienia.

Jednym z najciekawszych przykładów jest obraz „Lody”. Na płótnie obserwujemy niezwykłą grę koloru i gestu: tonacje skóry zostały oddane z wrażliwością niemal rzeźbiarską, a pojedyncze, ekspresyjne pociągnięcia pędzla budują głębię światłocienia. Scena konsumpcji, pozornie banalna, przekształca się w metaforę – balansującą pomiędzy intymnością a teatralnym napięciem. Dynamika kompozycji sprawia, że dzieło zdaje się pulsować życiem; obraz nie tylko przedstawia, lecz wręcz oddycha. Dzięki niezwykle ekspresji i mistrzowskiej wrażliwości kolorystycznej dzieła Misztal stają się czymś więcej niż malarstwem – są żywym dialogiem pomiędzy artystką a odbiorcą, w którym każdy może odnaleźć część siebie. To właśnie sprawia, że jej sztuka pozostaje tak wyjątkowa i niepodrabialna na współczesnej scenie artystycznej.



30

ANASTASIA RYDLEVSKAYA

1995

"Secret Garden" z serii "Snake Charmer", 2024

akryl, olej/płótno, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Rydlevskaya 2024'

estymacja:

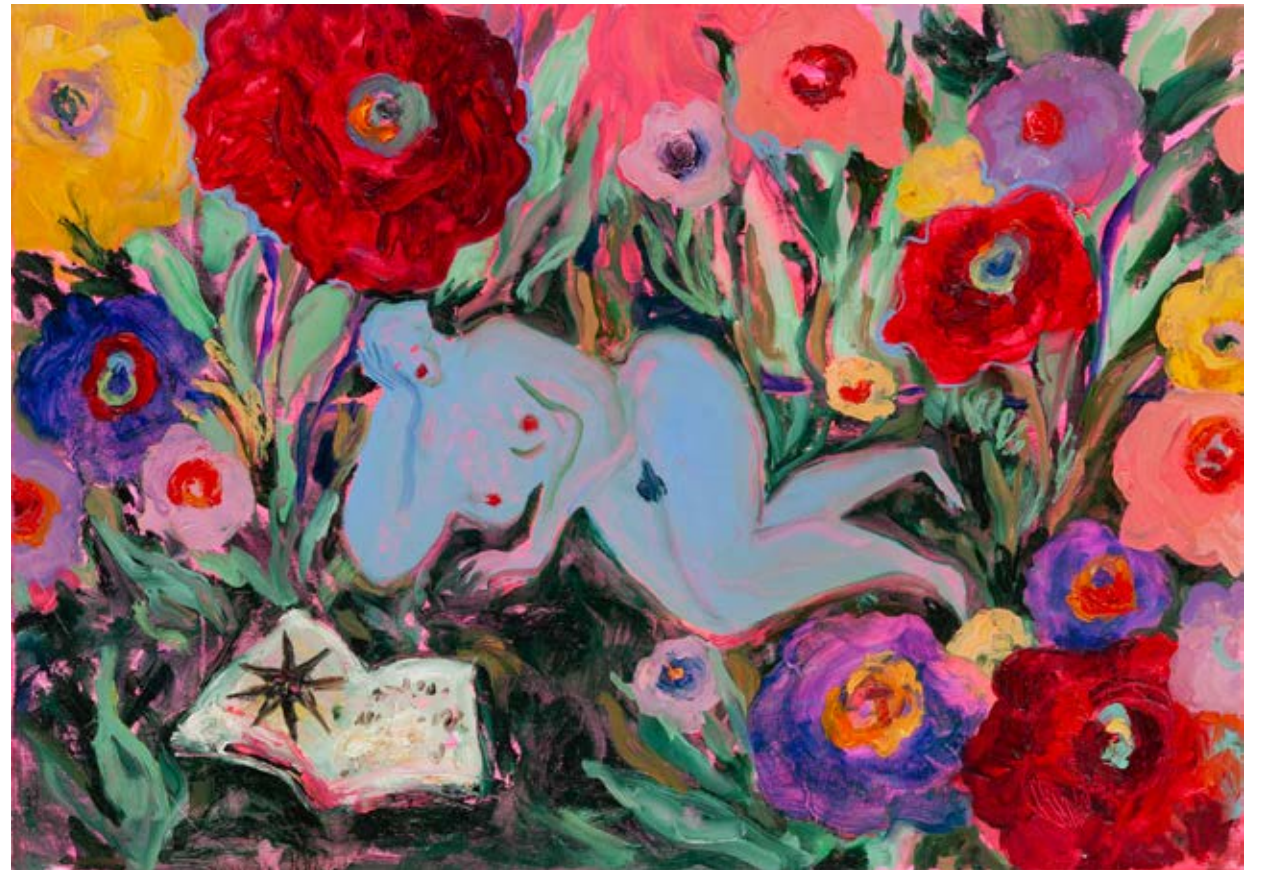
4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR

WYSTAWIANY:

Anastasia Rydlevskaya, „Snake Charmer”, Create?ulture space, Wilno, 17.05-06.2024

Anastasia Rydlevskaya, „L'arrache coeur”, Dživne, Gdańsk, 6.09.2024





Anastasia Rydlevskaya to multidyscyplinarna artystka, która opuściła Białoruś w 2022. Jak sama mówi: „Ja byłam artystką zaangażowaną społecznie. Stworzyłam wiele prac protestacyjnych i po prostu zaczęłam bać się o swoją wolność. Po mojej ostatniej wystawie w Mińsku rozumiałam, że czas wyjechać” (Aleksandra Koperda, Anastasia Rydlevskaya: Zrozumiałam, że czas wyjechać, Hugge Blog, 1.06.2022, <https://hygge-blog.com/anastasia-rydlevskaya-zrozumialam-ze-czas-wyjechac/>, dostęp: 7.08.2025).

W całej swojej twórczości Rydlevskaya tworzy bezdenny, mitologiczny i magiczny świat utkany z archaiki oraz wspomnień z życia na Białorusi. Wiele symboli, które raz po raz pojawiają się w jej dziełach, wywodzi się z doświadczeń z domu rodzinnego.

„Rodzice wspierali moje dążenie do sztuki. Kiedy miałam około 5–7 lat, tata organizował mi osobiste wystawy. Mówił: ‘Przyjdę na twoją wystawę, przygotuj ją, proszę’. I ja wszystkie rysunki, które zdążyłam narysować w ciągu tygodnia, wieszałam w pokoju, on przychodził, z bardzo poważną miną wszystko oglądał, każdą pracę chwalił, a potem mówił: ‘No dobrze, teraz wszystko kupuję’. Dawał mi trochę pieniędzy, a ja myślałam: ‘Kupują moje prace – to znaczy, że jestem artystką’” (Sztuka to psychoterapia. Artystka Anastasia Rydlevskaya – o swoich lękach i swoich Ewach, 34mag, 29.01.2021, źródło: <https://34mag.net/post/mastachka-anastasiya-rydleuskaya>, dostęp 7.08.2025).

Artystka przemawia do nas językiem symboli i koloru. Błękitna postać dziewczyny w pracy „Secret Garden” z cyklu „Snake Charmer” to symbol duszy pozbawionej dawnego życia, przepełnionej łzami i duszącą apatią. Po stratach i wypaleniu wewnętrznym, na popiele przeżytego zaczyna w niej kiełkować ogród maków – metafora snów i zapomnienia, przestrzeń cichej regeneracji. Czerwone maki noszą w sobie dwoistość: lęk przed uświadomieniem sobie końca istnienia i ciepło samego życia. „Tygrysy, uśmiechnięte koty, nie mam pojęcia dlaczego, ale już wtedy rysowałam kwiaty z twarzami. Rysuję i maluję przez całe życie. Moja mama i tata bardzo mnie wspierali. Kiedy coś rysowałam, tata zawsze mówił: ‘Och, właśnie stworzyłaś kolejne arcydzieło!’ I myślę, że to zdecydowanie pomogło mi w realizacji moich marzeń” (Aleksandra Koperda, tamże).

Żmije były już dobrze znanymi mieszkańcami łąk, na które chodziła z matką zbierać suszone kwiaty, a pola maków przypominały jej ogrody mamy przy domu na wsi. Odbiorca zostaje wciągnięty w przestrzeń symboli, gdzie każdy kolor i każdy motyw to nie tylko element dekoracyjny, ale pełnoprawny bohater jej wizualnej narracji.

W rogu widzimy otwartą księgę zaklęć z wizerunkiem słońca – symbolu wszechogarniającego, wszystko akceptującego świata-boga-universum. W systemie symboli artystki słońce nie jest tylko ciałem niebieskim, lecz magicznym centrum mocy, przez które można się napełnić energią, uporządkować chaos i odnaleźć punkt oparcia, kiedy świat zewnętrzny się rozpada.

Dzieło to należy do cyklu „Snake Charmers” – wizualnej kontynuacji i odzwierciedlenia albumu muzycznego o tej samej nazwie autorstwa artystki. Obdarzona darem synestezji Anastasia odbiera dźwięki jako kolory i kształty, co pozwala jej tworzyć wielowarstwowe kompozycje – każdy pociągnięcie pędzla ma dla niej brzmienie, a utwór muzyczny ożywa w paletcie barw i teksturach.

Praca „Secret Garden” to metafora wewnętrznego schronienia, do którego człowiek się wycofuje, by przeżyć wypalenie, odrodzić się i na nowo zakwitnąć. Tu mit i rzeczywistość splatają się, tworząc osobisty system symboli, w którym każdy kolor i każdy obraz staje się częścią autorskiej mitotwórczości.

Artystka prezentowała swoje prace na licznych wystawach indywidualnych i grupowych, m.in. w Galerii Le Guern, Foksal 11, HOS Gallery, Muzeum Wolnej Białorusi w Warszawie, Eskaem w Gdańsku, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Galerii BB w Krakowie, 59 Rivoli Galerie w Paryżu, Palazzo d’Accursio w Bolonii, Magistrat w Pradze, CreateCulture space w Wilnie, Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej oraz Galerii Narodowej Pałac Sztuki w Mińsku. Jej dzieła znajdują się w prywatnych kolekcjach w Polsce, Czechach, Francji, USA, Niemczech, Białorusi, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii, na Cyprze, w Finlandii, Belgii i Kanadzie.



Anastasia Rydlevskaya w swojej pracowni w Gdańsku / archiwum artystki

31 α

WIKTORIA WALENDZIK

1994

Bez tytułu (Choking and spitting into the mouth), 2018

instalacja/pręt zbrojeniowy, 220 x 181 x 1,5 cm

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Artystyczna Podróż Hestii, Wystawa finałowa 18. edycji konkursu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 06–19.05.2020

Wiktoria Walendzik, „Hi Stranger”, Whoispola, Warszawa, 30.11.2024–18.01.2025





Cykl „Ze szkicownika” Wiktorii Walendzik jest materialnym zapisem fascynacji obrazami funkcjonującymi wyłącznie w sieci. Artystka przekształca cyfrowe obrazy – memy, screeny z gier, fotografie z Instagrama i własne zdjęcia uliczne – w rzeźby z drutu, tworząc rodzaj trójwymiarowego szkicownika. Linie drutu w pracy na ścianie, z charakterystyczną sylwetką postaci leżących na łóżku i uproszczoną palmą, przypominają rysunek, który nagle zyskuje fizyczną obecność w przestrzeni.

Walendzik podkreśla intuicyjny charakter swojego procesu twórczego. Obrazy, które gromadzi, nie są wybierane przypadkowo – wyłaniają się z powtarzających się tropów wizualnych, fascynujących ją tematycznie lub formalnie. To, co w płaskiej formie jest tylko zapisem fantazji, w rękach artystki staje się elementem świata realnego, który możemy obejść, obejrzeć z różnych stron, a nawet poczuć jego obecność.

Szkicownik, choć nazwa sugeruje dominację rysunku, jest w rzeczywistości zbiorem obrazów cyfrowych przeniesionych do książki, a następnie reinterpretowanych w rzeźbie. Praca staje się dialogiem między tym, co wirtualne i tym, co namacalne, między przypadkowym a świadomie wybranym, między codziennością a fantazją. Linie drutu, proste, a jednocześnie wyraziste, sprawiają wrażenie, jakby ktoś wyciągnął obraz z Internetu i nakreślił go w przestrzeni – pełnej gestów, zaskakujących proporcji i subtelного humoru.

„Ze szkicownika” jest więc nie tyle ilustracją, ile eksperymentem z formą i obecnością obrazu, w którym każdy drut, każda sylwetka, każdy gest staje się mostem między światem cyfrowym a naszym ludzkim, fizycznym doświadczeniem.

32

IWONA DEMKO
1974

"Harowaczka" z cyklu "Feminatywy", 2025

olej, metaliczna nić poliestrowa/ płótno, 50 x 130 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'Iwona Demko 2025'
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu: 'Iwona Demko | "HAROWACZKA" z cyklu "Feminatywy" | 2025 |
Kraków Polska | 50 x 130 cm | obraz olejny + haft ręczny | olej, metaliczna nić poliestrowa | [sygnatura autorska]'

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





Feminatywy od dawna budzą emocje w polskiej debacie publicznej. Ich przeciwnicy uważają je za sztuczne, niepotrzebne, a nawet ideologiczne. Zwolennicy wskazują natomiast, że język kształtuje rzeczywistość, a brak żeńskich form zawodów czy ról społecznych wzmacnia niewidzialność kobiet. W sztuce feministycznej, której istotą jest poszerzanie pola widzenia i oddawanie głosu tym, które dotąd były marginalizowane, feminatywy pełnią rolę szczególną. Są narzędziem krytycznym i emancypacyjnym, a także gestem przywracania podmiotowości.

Artystka, od lat konsekwentnie posługuje się strategią feministycznej rewizji języka i obrazowania. W prezentowanej pracy sięga po słowo, które brzmi znajomo, a zarazem obco. „Harowaczka” – termin nienotowany w słownikach, utworzony w zgodzie z zasadami słowotwórstwa, ale wciąż nieobecny w codziennym użyciu. W tym sensie tytuł obrazu staje się aktem twórczym równie ważnym jak jego wizualna warstwa.

„Harowaczka” Demko wpisuje się w tę praktykę. Samo słowo „harować” kojarzy się z ciężką, niewdzięczną pracą, wykonywaną często bez należytego uznania. „Harowaczka” jest zatem kobietą, która dźwiga, pracuje ponad siły, której wysiłek pozostaje niedostrzegany lub trywializowany. Nazwanie jej wprost – poprzez feminatyw – stanowi akt ujawnienia. Kobieta, której doświadczenie kryje się w tym obrazie i w tym słowie, nie jest już anonimowa. Zyskuje językowy kształt, a wraz z nim widzialność.

Demko wielokrotnie podkreślała w swojej twórczości znaczenie języka jako przestrzeni opresji, ale i wyzwolenia. Feminatywy w jej sztuce nie są jedynie dodatkiem, ozdobnikiem czy zabiegiem formalnym. To element koncepcji, która konsekwentnie przełamuje tradycję dominującego, męskocentrycznego języka sztuki. Polska historia sztuki przez dekady opisywała „malarzy”, „rzeźbiarzy” i „profesorów akademii”, pozostawiając kobiety w cieniu – często bez imienia, bez tytułu, bez prawa do pełnej nazwy. Demko, używając

form żeńskich, nie tylko upomina się o równość w języku, ale także otwiera archiwum, w którym można dopisać zapomniane artystki i bohaterki codzienności.

Funkcja feminatywów w tym kontekście jest zatem dwojaka. Z jednej strony umożliwia odczarowanie języka, który przez wieki czynił kobiety niewidzialnymi. Z drugiej – staje się narzędziem artystycznym, które wywołuje dyskusję, prowokuje opór, zmusza do zastanowienia się nad tym, dlaczego pewne słowa brzmią „dziwnie”. Właśnie to poczucie obcości staje się kluczowym doświadczeniem odbiorcy. Kiedy słyszymy termin „harowaczka”, instynktownie zastanawiamy się, dlaczego takie słowo dotąd nie funkcjonowało. Odpowiedź, jaką sugeruje sztuka feministyczna, jest prosta: bo nie było woli, by je wprowadzić.

W obrazie „Harowaczka” język i obraz przenikają się. Tytuł podpowiada interpretację, ale nie zamyka jej. Kobieta przedstawiona przez Demko nie jest ikoną cierpienia ani alegorią pracy – jest konkretną postacią, wyłaniającą się z języka, który dopiero ją nazywa. Sztuka staje się tu przestrzenią eksperymentu, w której można tworzyć nowe słowa i nowe światy.

Włączenie feminatywów do sztuki nie jest więc jedynie kwestią poprawności językowej. To gest polityczny, historyczny i estetyczny zarazem. W przypadku „Harowaczki” mamy do czynienia z artystyczną interwencją, która nie tylko przywraca język kobiecemu doświadczeniu, lecz także obnaża mechanizmy, dzięki którym to doświadczenie było przez lata marginalizowane.

Obraz Iwony Demko i jego tytuł wskazują, że każda „harowaczka” zasługuje na własne miejsce w języku i w kulturze. Feminatywy w sztuce feministycznej są więc nie tylko słowami – są narzędziami widzialności, emancypacji i pamięci. Dzięki nim kobieta, dotąd ukrywana za neutralnymi (a w istocie męskimi) formami, wreszcie zostaje nazwana i dostrzeżona.



33

IWONA DEMKO

1974

"Gramy jak cipy", 2012

cekiny, styropian, lycra, śr.:19 cm
sygnowany na wszywce autorskiej: 'Made by Iwona Demko'

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

„Tytuł pracy jest cytatem z wypowiedzi piłkarza Radosława Kałużnego, obrońcy Jagiellonii Białystok po przegranym 0:2 przez jego zespół spotkaniu z Cracovią, który powiedział dziennikarzowi: 'Gramy jak cipy'”.

Iwona Demko



34

DOROTA NIEZNALSKA

1973

"Fetysz S/M", 2005/2025

instalacja/skóra, łańcuch, zamek błyskawiczny, 104 x 92 x 15 cm

sygnowany na odwrociu na nalepce: 'D. Nieznalska'

futerał do "Pasji" (krzyż)

ed. 2/2

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 400 EUR



ZAMKNIĘTE CIAŁO SZTUKI

Czarny, miękki, szyty grubą nicią. Przypomina przedmiot użytkowy, choć trudno określić jego funkcję. Leży płasko, zamknięty, jakby coś w sobie skrywał. Ale w środku nie ma nic – tylko powietrze, wspomnienie i ciężar sprawy, która rozegrała się kilka lat wcześniej. „Fetysz S/M” Doroty Nieznalskiej to nie tyle rzeźba czy obiekt, ile świadectwo: formowane ze skóry i milczenia.

Powstał w 2005 – cztery lata po wystawie „Pasja”, która uczyniła artystkę symbolem polskiego konfliktu wokół wolności twórczej, religii i cielesności. Ten skórzany futerał został stworzony z myślą o stalowym krzyżu z fotograficznym nadrukiem męskich genitaliów – centralnym elemencie tamtej pracy. „Fetysz S/M” nie jest więc dziełem niezależnym, lecz kontynuacją i komentarzem. Chroni, zakrywa, ale też mówi: to, co zasłonięte, nie przestaje istnieć.

Forma obiektu jest prosta, ale nieprzypadkowa. Cztery zamki błyskawiczne – zbliżone wyglądem do tych w męskich spodniach – umożliwiają selektywne odkrywanie wnętrza. To mechanizm zarówno kontroli, jak i prowokacji. Nawiązując do kodów seksualnych i fetyszyzmu, obiekt w przewrotny sposób przejmuje estetykę dominacji, nie oferując jednak żadnej erotycznej gratyfikacji. To fetysz nieprzyjemny – pusty, ciężki, zasłaniający. Jakby chciał powiedzieć: to nie ciało było problemem, lecz to, co inni w nim zobaczyli.

„Pasja”, pokazana po raz pierwszy w Galerii Arsenał w Białymstoku, a później w Galerii Wyspa w Gdańsku, została błyskawicznie wyjęta z kontekstu i poddana publicznemu potępieniu. Zdjęcie genitaliów wkomponowane w krzyż stało się przedmiotem ogólnopolskiego skandalu, mimo że całość pracy odnosiła się do kultury męskości, treningu siłowego i przemocy wpisanej w normatywne wzorce tożsamości. Przez blisko dekadę artystka była obiektem ataków medialnych, gróźb i procesu sądowego, który zakończył się uniewinnieniem dopiero w 2010.

„Fetysz S/M” wyrasta więc z potrzeby reakcji – nie publicznej obrony, lecz osobistego przetworzenia. To gest ochrony, ale też dystansu. Przedmiot, który mówi językiem formy, bez konieczności wyjaśnień. Skóra – materiał trwały, cielesny, obronny – staje się tu nośnikiem sprzeciwu wobec zawłaszczania znaczeń. Artystka, która przez lata była pytana o intencje i winę, odpowiada w sposób wizualny, rzeczowy, oszczędny – i właśnie dlatego tak mocny.

W kontekście sztuki feministycznej „Fetysz S/M” rezonuje jako symbol. Odnosi się do sytuacji kobiety w przestrzeni publicznej, do sposobu, w jaki cielesność – szczególnie kobieca – staje się przedmiotem kontroli, sądu, komentarza. To praca o przemocy symbolicznej i społecznej, o mechanizmach cenzury i zawłaszczania treści. Ale to również obiekt samostanowienia – stworzony nie po to, by prowokować, lecz by odzyskać głos.

„Fetysz S/M” nie krzyczy. Nie musi. Leży, zamknięty, z zamkami gotowymi do rozpięcia. Czeką – nie na werdykt, lecz na spojrzenie, które nie ucieka.



Dorota Nieznalska, Fotografia „Fetysz s-m” z cyklu „Implantacja Perwersji”, 2004–2005 / Desa Unicum



Dorota Nieznalska, Instalacja „Pasja”, 2001 / Desa Unicum



Dorota Nieznalska ze swoją pracą „Fetysz S/M” / archiwum artystki

35 α

JADWIGA SAWICKA

1959

Sukienka pierwszokomunijna, 2006

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, pianka PCV, 140 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Sawicka | 2006, 1/3'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



W pracach Jadwigi Sawickiej ubranie nie jest nigdy tylko ubraniem. Jest świadectwem, nośnikiem lęku, napięcia, potrzeby bycia zaakceptowaną i równoczesnego pragnienia ucieczki. Jest śladem po ciele, które zniknęło, i domaga się emocji, których nikt nie pozwolił mu wyrazić. W „Sukience pierwszokomunijnej” ta pustka wybrzmiewa najgłośniej.

Ubranie dziecięce, tak silnie naładowane znaczeniami, zostaje tu pozbawione swojej funkcji – nie chroni, nie zdobi, nie celebruje. Wisi bezwładnie, lekko pogniecione, martwe, samotne. Forma wytracona z użycia, a więc i z porządku społecznego, zaczyna przemawiać. Jej głos – głuchy, zawieszony między przeszłością a teraźniejszością – opowiada o mechanizmach wczesnej socjalizacji, o kobiecości narzucanej, zanim zostanie rozpoznana, o niewinności, która nie jest wyborem, lecz obowiązkiem.

Sawicka w całej swojej twórczości konfrontuje widza z tym, co codzienne, z pozoru banalne, ale podszyte głębokim egzystencjalnym napięciem. Ubrania i słowa – dwa najczęściej powracające motywy – pełnią funkcję pośredników między jednostką a strukturą, między tym, co cielesne, a tym, co społeczne. Ubranie może być zarówno maską, jak i narzędziem opresji. Może idealizować wizerunek albo ukrywać jego niewygodę. W obu przypadkach zostaje w pracy Sawickiej wydrążone, odsłaniając to, co „koślawe i niezgrabne” – emocje, lęki, frustracje, które zazwyczaj pozostają nienazwane.

W „Sukience pierwszokomunijnej” to właśnie to napięcie między cielesnym a symbolicznym zostaje wyeksponowane najpełniej. Biel sukienki, kulturowo sklejona z czystością, posłuszeństwem, rytuałem przejścia, zaczyna tu znaczyć coś zupełnie innego. To nie triumf duchowego wzrostu, lecz początek wtłaczania w role. Strój komunijny przestaje być pamiątką – staje się formą przemocy, symbolem kobiecości ukształtowanej przez cudze oczekiwania i bezrefleksyjne trwanie rytuału.

Twórczość Sawickiej rozwija się wokół tej właśnie potrzeby demaskowania – pozornie neutralnych gestów, przedmiotów, języków. To demistyfikacja nie poprzez agresję, lecz przez napięcie, ciszę, powtórzenie. Słowa w jej obrazach, często wyrwane z kontekstu, malowane celowo niechlujnie, funkcjonują jak puste slogany – przypominają, że język może być narzędziem przemocy równie skutecznym jak forma. Podobnie jak ubranie – szyte na miarę norm, przyzwyczajień, systemów.

W tej fotografii – jak w wielu innych pracach artystki – czułość nie wyklucza krytyki. Sawicka pokazuje, że emocje nie zawsze wymagają ekspresji – czasem najgłośniej wybrzmiewają w milczeniu, w pustce, w martwej materii, która „domaga się jakiejś aktywności z naszej strony”. „Sukienka pierwszokomunijna” nie prosi o wzruszenie. Ona stawia pytania: o moment, w którym dziewczynka przestaje być sobą, a staje się projekcją. O to, czy naprawdę można wrócić do niewinności, skoro nigdy nie była nasza.



Jadwiga Sawicka / dzięki uprzejmości artystki

36 α

JADWIGA SAWICKA

1959

Sukienka w kwiaty, 2006/2015

akryl, olej/plótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JADWIGA SAWICKA | 2006/15'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

BWA Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jadwiga Sawicka, „Drastyczny i nieuleczalny”, Otwarta Pracownia, Kraków, 16.02–5.03.2007

„Malując ubrania, czułam, że je tworzę od nowa, konstruuje, ale czy one są ożywione? Zajmuję się teraz materia malarską, ale nie wydaje mi się, żeby ona nadawała tym ubraniom jakieś życie. One w dalszym ciągu pozostają skorupą, opakowaniem, które było ożywiane tym, że ktoś je nosił. Namalowane tracą ciepło tej osoby”.

Jadwiga Sawicka



37 α

ANETA GRZESZYKOWSKA

1974

"Untitled Album Stills #1", 2022

wydruk pigmentowy/papier bawełniany, 90 x 72 cm
ed. 1/1

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

5 200 – 7 100 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat autentyczności

WYSTAWIANY:

Aneta Grzeszykowska „Fala”, Galeria Raster, Warszawa, 14.05–2.07.2022

Cykl Anety Grzeszykowskiej „Untitled Album Stills #1” to bezpośrednie nawiązanie do ikonicznej pracy amerykańskiej artystki Cindy Sherman („Untitled Film Stills”). Pomiedzy 1977 a 1980 na gruncie amerykańskim Sherman stworzyła serię czarno-białych fotografii, w których centrum postawiła siebie wcielając się w rolę protagonistek powojennych filmów. Sherman tworzy pastisz, a na jej celowniku jest obraz kobiecych sylwetek wyśniony w hollywoodzkiej fabryce snów. Raz występuje jako gospodyni domowa („Untitled film Still #35”), innym jako krezuska na wakacjach („Untitled Film Still #7”) wszystkie kadry opowiadają o konstruowaniu tożsamości. Podobny punkt wyjścia obiera Aneta Grzeszykowska, która w zasadzie powtarza artystyczny gest Sherman, ale w odniesieniu do polskiej ikonosfery. Rozszerza wyjściowy pomysł o fotografie barwną i negatywową, co dodatkowo uwypukla sztuczny charakter narzucanych kulturowo ram. Tworzone przez siebie fotografie nazywa „teatrem telewizji”. Seria wpisuje się w estetykę kampu, ponieważ stanowi świadome, wręcz teatralne przerysowanie pewnych stereotypów przy jednoczesnej fascynacji tym, co uznawane za brzydkie. Prezentowana praca wpisuje się w namysł nad obecnością i nieobecnością. Subtelne rozmycie i intymny kadr sprawiają, że autoportret Grzeszykowskiej balansuje na granicy pomiędzy fotografią dokumentalną a inscenizowaną.



38 α

ANETA GRZESZYKOWSKA

1974

Z serii: "Love Book" #10 & #11 (Birgit Jürgenssen), 2010

kolaż, wydruk pigmentowy/karton, papier archiwalny, 50 x 50 cm (wymiary pojedynczej pracy)
ed. 15 + 2 AP

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

2. Aukcja Sztuki Współczesnej BĄTOR TÁBOR, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Aneta Grzeszykowska, „Family Skin”, Francisco Carolinum Museum, Linz, 20.10.2020–5.01.2021

LITERATURA:

Aneta Grzeszykowska, Questions and Answers, <https://secondaryarchive.org/artists/aneta-grzeszykowska/> [dostęp: 29.07.2025]





ANETA GRZESZYKOWSKA

CIELESNOŚĆ, TOŻSAMOŚĆ I (NIE)OBECNOŚĆ W CYKLU „LOVE BOOK”

Skupiając się w swojej twórczości na fotografii i filmie, Aneta Grzeszykowska podejmuje problematykę tożsamości oraz sposobów percepcji jednostki. Przemijanie, niewidzialność i znikanie – te hasła służą jako motyw przewodni twórczości artystki. Dużą rolę w jej pracach odgrywa także cielesność. Ciało twórczyni często służy jako część charakterystycznego języka artystycznego, jest narzędziem eksploracji szerszej problematyki. W swojej praktyce artystycznej Grzeszykowska świadomie rezygnuje z własnej autonomii, by dokonać głębszej refleksji wobec uniwersalnych idei. Jak mówi o tym sama autorka: „moje ciało, tożsamość i istnienie są jedynie materiałem do pracy” (Aneta Grzeszykowska, Questions and Answers, Secondary Archive, dostęp: 29.07.2025).

Cykl „Love Book” eksponuje te wątki w działalności artystki. W 18 kolażach Grzeszykowska zestawia swój wizerunek z fragmentami prac swoich poprzedniczek – przedstawicielek sztuki feministycznej: Francesci Woodman, Any Mendieta, Theresy Hak Kyung Cha, Birgit Jürgenssen, Hannah Wilke i Helen Chadwick. Ich wybór nie jest przypadkowy – artystki łączy z Grzeszykowską posługiwanie się własnym ciałem jako środkiem wyrazu treści krytycznych. W tym przypadku cielesność artystek zostaje zreinterpretowana. Fragmentarycznie ukazane ciała twórczyni zakomponowano w sceny intymnej bliskości. Między innymi w kolażach #10 i #11 Grzeszykowska sugeruje zbliżenie do najbardziej delikatnych obszarów przedstawienia

Birgit Jürgenssen (1949–2003) – austriackiej artystki multimedialnej, ikony sztuki feministycznej.

Manifestując swoją miłość wobec wspomnianych artystek, twórczyni jednocześnie dokonuje na nich aktu przemocy – narzucając ich przedstawieniom kontekst sprzeczny z oryginalną koncepcją, dokonując swoistej obiektywizacji i nadużycia ich podobizny. Zamiast dialogu w cyklu pojawia się jednostronna wypowiedź Grzeszykowskiej wobec zmarłych artystek. To napięcie wywołuje refleksję nad autonomią wizerunku kobiecego ciała oraz łatwości dekonstrukcji narracji w epoce nowych mediów. „(...) W Love Book umieszczam swoje własne ciało – a raczej jego obrazy – obok ciał artystek tkwiących w specyficznych relacjach splecionych z miłości i przemocy. Wszystkie wymienione przeze mnie w tej pracy artystki wykorzystywały w swoich wypowiedziach artystycznych nagie ciała, żeby zabrać głos na tematy feministyczne. Odniesienie się (do tej spuścizny w moim projekcie – przyp. red.) to dokonanie swoistego gwałtu. Gwałtu fizycznego, który wyraża się w obrazie ‘miłości’, i gwałtu ideologicznego, ponieważ artystki używały ciał w zupełnie innym celu. W kontraście do ich prac ja te ciała wręcz w pewien sposób uprzedmiotawiam. Ale to nie zmienia faktu, że mój gest jest również aktem feministycznym. Jest to jednak działanie przewrotne i radykalne” (Aneta Grzeszykowska, Questions and Answers, Secondary Archive, dostęp: 29.07.2025).



39 α

ZUZANNA JANIN

1961

"7 śmierci. Corpus Delicti", 2003

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 32 x 40 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu każdej części: 'Zuzanna Janin A.P. | 7 śmierci | Seven Deaths | Warszawa 2003'

na odwrociu każdej pracy numer kolejny z 9 i wskazówka montażowa
ed. A.P.

estymacja:

32 000 – 40 000 PLN

7 500 – 9 400 EUR

LITERATURA:

Zuzanna Janin. Biała Kruk / White She-Raven, red. Agnieszka Rayzacher, Lublin-Warszawa, 2016, str. 177

„Sztuka jest wizualizacją, a nie ilustracją, jest nienarracyjną formą komunikacji. Każdy artysta komunikuje co innego, czytelnego na różnych poziomach. W przeciwieństwie do literatury czy filmu, w sztuce wizualnej widzimy pracę zawsze w kontekście otoczenia, to jakby portret, którego ramą jest przestrzeń wokół, w którym nie narracja jest ważna, a chwila, wizualizacja stanu, osoby i miejsca”.

Zuzanna Janin



W cyklu „7 śmierci. Corpus Delicti” Zuzanna Janin umieszcza siebie w roli martwego ciała, odnalezionego i sfotografowanego w okolicznościach zaczerpniętych zarówno z historii malarstwa, jak i z medialnych obrazów współczesnych tragedii. Nie odgrywa jednak roli ofiary w sposób mimetyczny ani nie rekonstruuje konkretnych przypadków – interesuje ją raczej sam mechanizm przedstawiania śmierci, a także pytanie o to, jak wygląda nieobecność, która wciąż jest widoczna.

Projekt powstał w czasie, gdy artystka pracowała nad wielowarstwowym performansem „Widziałam swoją śmierć”, którego finałem był jej fikcyjny pogrzeb, przeprowadzony publicznie i z pełnym rytuałem – włącznie z nekrologami w prasie. „7 śmierci” pełniło w tym procesie funkcję wstępną: pozwalało przetestować formy obecności po śmierci, a zarazem odnosiło się do współczesnych sposobów wizualizowania końca – pozbawionych intymności, przemienionych w medialne spektakle.

Janin fotografuje się jako „ciało” – obiekt o zdefiniowanej pozycji w porządku kulturowym. Jako kobieta i artystka odwraca klasyczny porządek przedstawiania, w którym martwe ciało kobiety – Ofelia, święta, ofiara – staje się przedmiotem kontemplacji lub projekcji. Zamiast tego tworzy serię obrazów, w których autorka wchodzi w przestrzeń zarezerwowaną dla fikcyjnych ofiar, nie po to, by je powielać, lecz by zadać pytanie o możliwość reprezentacji śmierci, która nie przekształca się w narrację podporządkowaną estetycznym lub społecznym oczekiwaniom.

Cykl „7 śmierci” można odczytać jako akt odzyskiwania ciała – nie poprzez afirmację życia, ale przez przejęcie prawa do decydowania o własnej śmierci jako temacie artystycznym, politycznym i osobistym. Janin wystawia swoje ciało na pokaz nie po to, by zaspokoić ciekawość widza, ale po to, by go z tej roli wytrącić. Wpisuje się tym samym w ciąg feministycznych strategii dekonstrukcji obrazu kobiety jako biernego obiektu spojrzenia.

W projekcie nie chodzi jednak wyłącznie o krytykę kulturowych mechanizmów reprezentacji. Artystka korzysta ze strategii oporu, które są charakterystyczne dla sztuki kobiet: autoportret staje się narzędziem analizy własnego doświadczenia, ciało – przestrzenią konfrontacji z przemocą symboliczną, a prywatne – punktem wyjścia do rozmowy o tym, co wspólne. W jednej z wypowiedzi Janin przyznała, że seria zdjęć oraz cały projekt „Widziałam swoją śmierć” miały związek z osobistym doświadczeniem utraty dziecka, a także z przemocą, której doświadczyła w relacji. Śmierć – przedstawiona jako fikcyjna – nie jest tu zatem tylko estetycznym eksperymentem, lecz sposobem przetworzenia doświadczenia granicznego.

„7 śmierci. Corpus Delicti” pozostaje jednym z tych projektów, które – pomimo pozornej chłodnej formy – poruszają emocjonalnie, bo nie próbują przekonywać, że śmierć jest czymś zrozumiałym. Janin nie udaje, że można ją przedstawić, ale konstruuje sytuację, w której widz zostaje zmuszony do zmiany perspektywy. To moment, w którym sztuka nie pokazuje śmierci, ale odsłania to, co dzieje się na jej obrzeżach – w cieniu pamięci, w wypartej codzienności, w obrazach, które widzimy, ale których nie chcemy rozpoznawać jako własne.





40

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Marylin", 2004/2025

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 35 x 130 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu: "Marylin" 2004 | edycja 3/10 + 2 AP | Katarzyna Górna'
ed. 3/10 + 2 AP

Inny egzemplarz w kolekcji: "Uwikłane w płęć" Joanny i Krzysztofa Madelskich

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

WYSTAWIANY:
por.:
„Uwikłane w płęć. Wystawa fotografii z kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich”, Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi,
Łódź 11.05–28.06.2012

LITERATURA:
por.:
„Uwikłane w płęć / Subjects of Gender and Desire. Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich / Photographs from the Colection
of Joanna and Krzysztof Madelski”, Galeria EGO, Poznań 2012, s. 140–141, s. 222 (il.)



Katarzyna Górna, fot. archiwum artystki



Kiedy Katarzyna Górna, absolwentka pracowni Grzegorza Kowalskiego, sięgnęła po ikonę Marilyn Monroe, nie interesowała jej jedynie powierzchnia mitu – idealizowana twarz, złote fale włosów czy gesty, które w popkulturowym imaginarium utrwaliły się jako kwintesencja kobiecości – lecz to, w jaki sposób te rekwizyty, niemal jak teatralny kostium, potrafią przejąć władzę nad ciałem i gestem każdego, kto je przywdzieje, niezależnie od płci biologicznej, a nawet od przyzwyczajęń czy nawyków ruchowych. W serii fotograficznej „Marilyn” artystka pokazuje mężczyzn i kobiety ucharakteryzowanych na hollywoodzką gwiazdę tak, że momentami trudno odgadnąć, jakie ciało – w sensie fizjologicznym – kryje się pod pudrem, koronką i uśmiechem, a ten stan niepewności, wymykający się tradycyjnym kategoryzacjom, staje się właściwym tematem pracy.

Fascynacja Górnej płcią – a właściwie płcią rozumianą jako konstrukt kulturowy – ma źródło w jej konsekwentnym podważaniu tego, co uchodzi za oczywiste w przedstawianiu ludzkiego ciała; to zainteresowanie widać już w jej wcześniejszych, czarno-białych fotografiach, w których sylwetki modelek i modeli, zamknięte niczym rzeźby w starannym konturze, są pozbawione wszelkich „otworów” prowadzących w głąb fizycznej materii, tak jakby miały być jedynie nośnikami kulturowych znaczeń. W „Marilyn” ten rzeźbiarski rygor zostaje rozluźniony – zamiast monumentalnej nieruchomości pojawia się teatralność, gest, performans, ale wciąż jest to ciało poddane dyscyplinie spojrzenia, tyle że tym razem spojrzenia, które zostało wyuczone przez kulturę masową.

Nie bez znaczenia jest fakt, że Górna – pracując w medium fotografii – wpisuje się w tradycję sztuki krytycznej lat 90., z której wyrastała także dzięki edukacji w Kowalni. Tam, w atmosferze „dydaktyki partnerstwa” i komunikacji pozawerbalnej, nauczyła się traktować ciało nie tylko jako temat, ale również jako narzędzie dialogu; „Marilyn” jest zatem nie tyle studium wizerunku, ile badaniem granicy między „obszarem własnym” – prywatną tożsamością – a „obszarem wspólnym”, w którym jednostka przywdziewa maskę narzuconą przez społeczny spektakl.

„Marilyn” nie jest bowiem jedynie serią portretów; to wizualna teza, wedle której kobiecość i męskość funkcjonują jako zestaw łatwo przyswajalnych gestów, modulacji głosu i stylizacji, które można przyjąć, odrzucić lub przetworzyć, a ostateczny efekt nie odsłania wcale „prawdziwego” podmiotu, lecz raczej pokazuje, jak krucha jest granica między płcią biologiczną a płcią performowaną.

W tym sensie praca Górnej staje się narzędziem feministycznej demaskacji: ujawnia, że to, co uchodzi za naturalne, jest w istocie wyuczone i powtarzane, a każda z postaci w jej kadrach – czy to mężczyzna w szpilkach, czy kobieta z ustami ułożonymi w półprzymknięty uśmiech Monroe – uczestniczy w rytuale odsłaniania i zakrywania zarazem. Fotografia, z całym swoim potencjałem do utrwalania póz, jest tu jednocześnie sojusznikiem i podejrzanym świadkiem – pomaga ujawnić mechanizm, ale też sama wpisuje się w historię obrazów, które ten mechanizm utrwały.

Tak rozumiana „Marilyn” z 2004 jest nie tylko komentarzem do figury gwiazdy filmowej czy refleksją nad kulturą popularną, lecz także subtelnym, choć przenikliwym studium tego, jak wizerunek potrafi skolonizować ciało, czyniąc z niego scenę, na której odgrywa się odwieczny spektakl płci – spektakl, który, jak pokazuje Górna, może zagrać każdy, jeśli tylko przyjmie właściwy kostium.

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Ja Venus", 2023

brokat, gips polimerowy, wys.: 32 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Ja, Venus 2023 | edycja 3/8 + 2AP | Katarzyna Górna'
ed. 3/8 + 2 AP

estymacja:
12 000 – 16 000 PLN
2 900 – 3 800 EUR

Katarzyna Górna od wielu lat bada kondycję człowieka i kultury, pytając o źródła nierówności i o to, jakie konsekwencje niesie ze sobą sposób, w jaki Zachód organizuje życie społeczne. Jej uwaga skupia się na doświadczeniu ciała, na feministycznym wymiarze sztuki, a w ostatnich latach także na relacji człowieka z naturą i skutkach epoki antropocenu. Inspiracje czerpie zarówno z interpretacji paleolitycznych znalezisk, jak i z idei współczesnych filozofów – m.in. Bruno Latoura i Donny Haraway. Od początku lat 90. jej twórczość uchodzi za przykład sztuki krytycznej, nieustannie podważającej przyjęte schematy.

Rzeźba „Ja Venus” zestawia współczesną sylwetkę kobiety z archetypem figurki sprzed tysięcy lat. Odlew w pozie przypominającej „Wenus z Willendorfu” łączy materię cielesną z mineralną, a zarazem konfrontuje widza z innym modelem kobiecości. Nie jest to ciało zgodne z dzisiejszym kanonem – szczupłe, napięte i młode – lecz figura cięższa, pełna, bliższa dawnym wyobrażeniom płodności i siły.

Sięgnięcie po prehistoryczne wzorce ma jednak wymiar szerszy niż tylko formalny. Badania pokazują, że społeczności, które tworzyły takie przedstawienia, były znacznie bardziej egalitarne. Kobiety uczestniczyły w polowaniach, współdecydowały o losach grupy i korzystały z tych samych zasobów co mężczyźni. Górna zestawia tę dawną równość z dzisiejszą rzeczywistością, w której dominują nierówności płciowe i ekonomiczne. Pyta, czy to właśnie eksploatacyjny sposób myślenia, zakorzeniony w naszej cywilizacji, prowadzi do kryzysów i zagrożeń, jakie sami na siebie sprowadzamy.





42 α

ANNA KUTERA

1952

Bez tytułu, z cyklu "Morfologia nowej rzeczywistości", 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, karton, 47,8 x 89,6 cm (całość)

sygnowany na każdej części: 'Anna Kutera'

autorski zestaw 10 fotografii przygotowany na wystawę w Galerii St. Petri w Lund w Szwecji

estymacja:

12 000 - 17 000 PLN

2 900 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Contextual Art”, wystawa zbiorowa, Galerie St. Petri, Lund, 1976

ANNA KUTERA

ANATOMIA RZECZYWISTOŚCI



31 stycznia 1972, fot. Anna Kutera / Creative Commons

Są tacy artyści, których prace nie potrzebują ram ani podpisów. Wystarczy spojrzenie – nie na dzieło, ale przez nie – by dostrzec to, co zwykle wymyka się codziennemu spojrzeniu. Anna Kutera od ponad 35 lat nieustannie prowadzi dialog – z czasem, z miejscem, z drugim człowiekiem. Jej „Morfologia nowej rzeczywistości” nie jest projektem zakończonym, ale żywym organizmem, który rośnie, przekształca się, odzyskuje pamięć.

W 1975 rozpoczęła się opowieść o chłopcu – jej synu Witosławie – ujęta w czarno-białe kadry, w których powtarzalność gestów i rekwizytów pozwalała obserwować nie tyle dziecko, co mechanizmy świata, który je otacza. „Zamiar”, „Bez zamiaru”, „Język kwiatów” – to nie tylko tytuły, ale punkty zaczepienia dla widza, który zostaje zaproszony do cichego współuczestnictwa w doświadczeniu codzienności. Gest, czapka, piłka – to materia, z której Kutera lepi strukturę znaczeń. Prosty język rejestracji zamienia się w poetykę patrzenia.

Po latach historia znalazła niespodziewaną kontynuację. Na miejsce ojca – tamtego chłopca – wchodzi jego córka, Marta. Dzieciństwo ojca i córki spotykają się na fotografiach, jakby czas zawinął się w pętlę. Ten sam dom, inna rzeczywistość. Inny świat, lecz te same pytania: kim jesteśmy, kim się stajemy, co zostaje z nas, kiedy zmieniamy tylko scenografię?

„Morfologia nowej rzeczywistości” i jej kontynuacja z 2009 – „Morfologia aktualnej rzeczywistości” – nie są dokumentem życia rodzinnego, lecz polem badawczym wrażliwości. Kutera nie opowiada historii w klasycznym sensie. Nie interesuje jej fabuła, lecz kontekst – splót zdarzeń, który wyła-

nia się pomiędzy słowami, przedmiotami, spojrzeniami. Jej prace nie mają początku ani końca – trwają, bo trwać musi obserwacja i zadawanie pytań. W twórczości Kutery nie chodzi o sztukę jako cel. To nie estetyka stanowi o jej wartości, ale etyka spojrzenia. Artystka nie mówi do widza – ona mówi z widzem. Angażuje go, zaprasza do rozmowy nie o pięknie, lecz o tym, co istotne. O obecności. O pamięci. O miejscu, które można nazwać domem – lub jego brakiem.

Dom u Kutery nie jest budynkiem. Od lat 90. artystka konstruuje jego obrysy – czasem z drewna, czasem z papieru, ze sznurka, z maku. Są efemeryczne, jak nasze emocje, jak relacje, które próbujemy utrzymać w porządku świata. Jej domy to domy-wizje i domy-metafory – raz hołd dla natury („Dom wotywny dla natury”), innym razem milczący akt współzucia wobec tych, którzy nie mają dachu nad głową („Domy bezdomnych”). Gdzieś pomiędzy tymi biegunami mieści się pragnienie – by być, by trwać, by mieć choćby namiastkę miejsca tylko dla siebie.

Anna Kutera uprawia sztukę kontekstualną, ale robi to z rzadką empatią i pokorą. Nie chce manifestować, nie chce narzucać. Zamiast deklaracji – gest. Zamiast tezy – pytanie. Jej twórczość wyrasta z potrzeby rozmowy: nie tej na forum, lecz cichej, między nami. O tym, co boli. O tym, co cieszy. O tym, co zostało zapomniane. W świecie, który coraz częściej krzyczy, Anna Kutera mówi szeptem – ale to szept, który niesie siłę. Przypomina, że nie trzeba mówić głośno, by być słyszany. Czasem wystarczy spojrzeć – uważnie, głęboko – i pozwolić sobie coś dostrzec.



title » with no title «
date 1975

artist ANNA KUTERA

address 53•327 wrocław sztabowa 29•7

Anna Kutera 4/I

title » Wi
date 19

artist AN

address 53•

43

JOLANTA MARCOLLA

1950

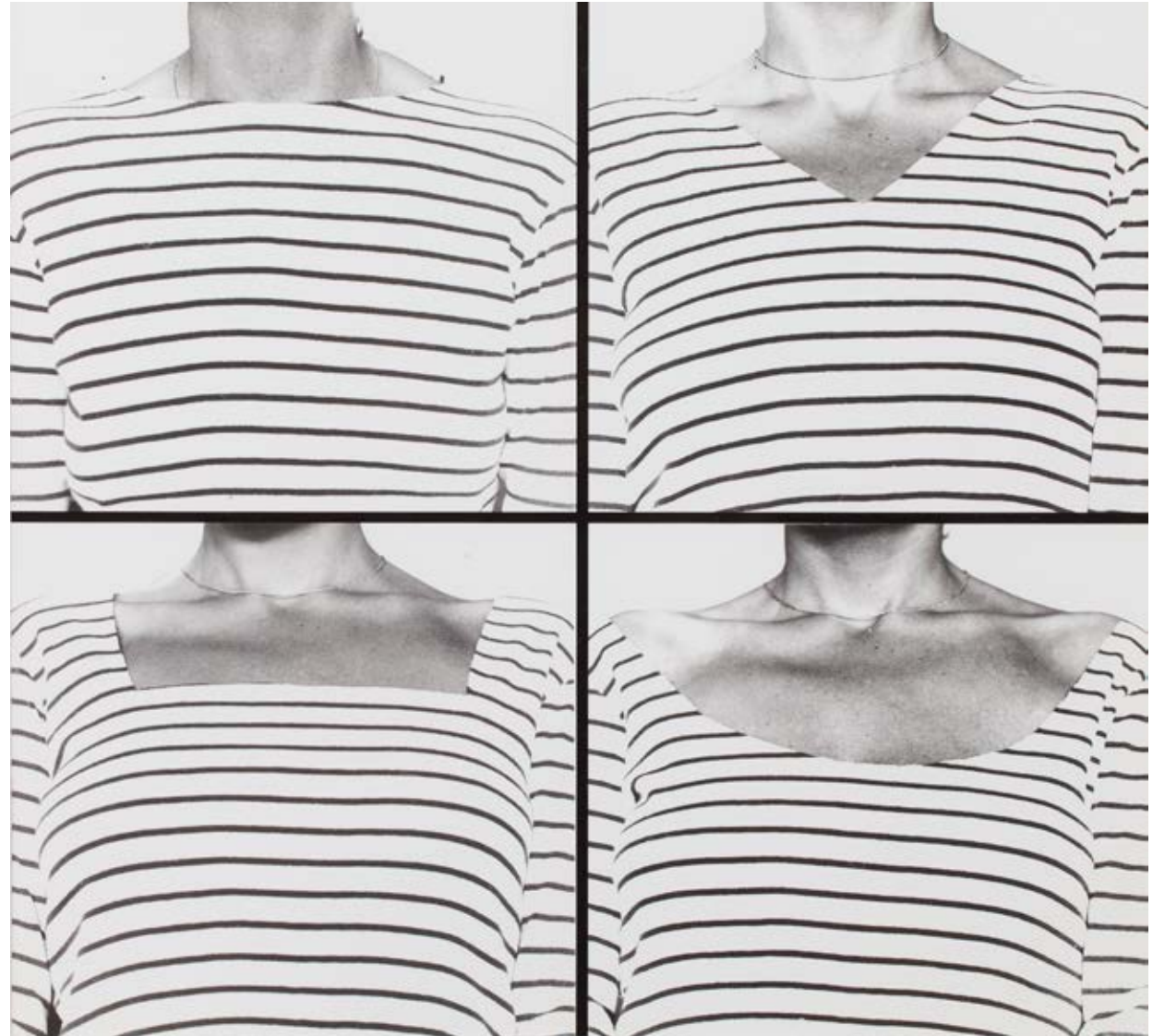
"**Necklines**", 1980

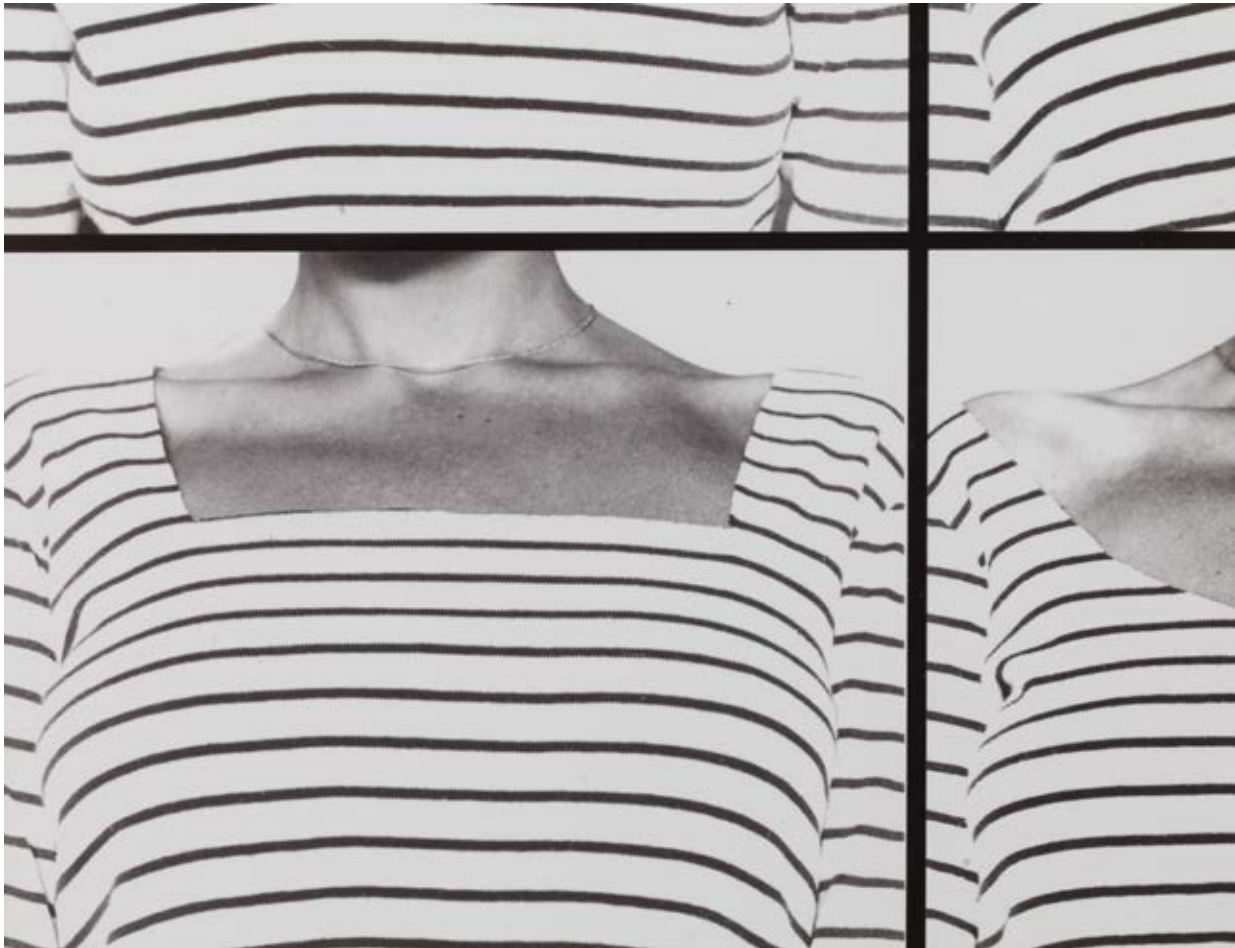
odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, karton, 10 x 10, 5 cm (wymiar każdej pracy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem na kartonie p.d.: 'Jolanta Marcolla "Necklines" 1980 r | edycja A 2/3,
odbitka autorska, analogowa z roku 1980'
sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Jolanta Marcolla "Necklines" 1980 r | edycja A 2/3'
ed. 2/3
autorski zestaw 4 fotografii

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 700 - 7 100 EUR





W serii „Necklines” Jolanta Marcolla prowadzi grę z obrazem kobiety, sięgając po narzędzia, które wcześniej wykorzystwała do dekonstrukcji języka mediów – montaż, multiplikację, transmisję i symulację. Choć cykl powstawał na przestrzeni trzech dekad, jego główny punkt ciężkości został osadzony w napięciu między cielesnością a konwencją – napięciu, które artystka rozpoznaje jako jedno z kluczowych pól rozgrywek współczesnej kultury wizualnej. Od 2024 jedna z prac z tego cyklu znajduje się w prestiżowej kolekcji Centre Pompidou w Paryżu, co potwierdza znaczenie tej serii w kontekście europejskiej historii sztuki mediów.

Marcolla, wykształcona jako malarka, od początku kariery artystycznej z konsekwencją podejmowała działania z pogranicza filmu, fotografii i sztuki konceptualnej. Już w latach 70., w ramach Galerii Sztuki Aktualnej – jednej z najważniejszych grup neoawangardowych działających w Polsce – eksplorowała granice medium fotograficznego i filmowego. Grupa, którą współtworzyła ze Zdzisławem Sosnowskim, Januszem Haką i Dobrosławem Bagińskim, stawiała sobie za cel analizę mechanizmów przekazu wizualnego i jego zdolności do kreowania rzeczywistości. Marcolla wniosła do tej formacji autorską wrażliwość, która z czasem zaczęła ewoluować w stronę refleksji nad obrazem kobiety w kulturze reprodukowanych przedstawień. „Necklines” to cykl, który łączy elementy zmysłowe z chłodną analizą – zdjęcia kobiet, ukazanych często w półzblizeniu, eksponują fragmenty ciała: szyję, obojczyki, dekolty. Układ kadrów, sposób kadrowania, a także subtelna obecność makijażu czy detalu stroju tworzą przestrzeń, w której obraz kobiecego ciała zostaje jednocześnie pokazany i zakwestionowany. Marcolla reinterpretuje estetykę portretu, sięgając po kod mody, reklamy czy mediów masowych, lecz nie po to, by je powtórzyć – raczej, by pokazać ich wewnętrzną strukturę i ujawnić pęknięcia w gładkiej powierzchni przekazu.

Nie jest to jednak estetyka dystansu. Podobnie jak w swoich działaniach wideo z połowy lat 70., w których analizowała „teleobecność” i strukturę medialnego obiegu, artystka pozostaje jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz przedstawienia. Jej fotografia nie opisuje rzeczywistości z pozycji obiektywnego obserwatora – przeciwnie, to akt osobistego zaangażowania, czasem gry, czasem konfrontacji z własnym wizerunkiem i ciałem. Marcolla uzupełnia chłodną analizę strukturalną o elementy zmysłowe i emocjonalne, co stawia ją w szeregu z takimi artystkami jak Ewa Partum czy Natalia LL – kobietami, które w zmaskulinizowanej rzeczywistości awangardy lat 70. budowały własny język.

W „Necklines” istotne są też niedopowiedzenia – ciała nie są całe, twarze nierzadko nieobecne, spojrzenie widza zatrzymuje się na fragmencie, detalu, teksturze skóry. To właśnie to, co niepełne, staje się tu kluczem. Marcolla bada relację między obrazem a jego percepcją, między przedstawieniem a tym, co wyparte lub przemilczane. Tak jak wcześniej interesowały ją błędy i zakłócenia transmisji, tak w tym cyklu to właśnie szczeliny w przekazie – niedopowiedzenia, powtórzenia, multiplikacje – stają się nośnikiem znaczenia.

Choć cykl „Necklines” pozornie porusza się w obszarze estetyki, jego głównym tematem jest krytyka mechanizmów obrazowania. Marcolla przygląda się temu, jak kultura formatuje ciało – kobiece ciało – i jak obraz ten, nawet jeśli zmysłowy, zawsze niesie ze sobą ideologię. Poprzez subtelne gesty – kadr, światło, powtórzenie – artystka nie tyle przedstawia, co kwestionuje: zarówno przedmiot obrazu, jak i jego odbiorcę.



Jolanta Marcolla, „Small curls” / Desa Unicum

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu (Kobieta-jaszczurka), 1968

tusz/papier, 21,5 x 29 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d: 'XII.68 | arika madeyska'

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

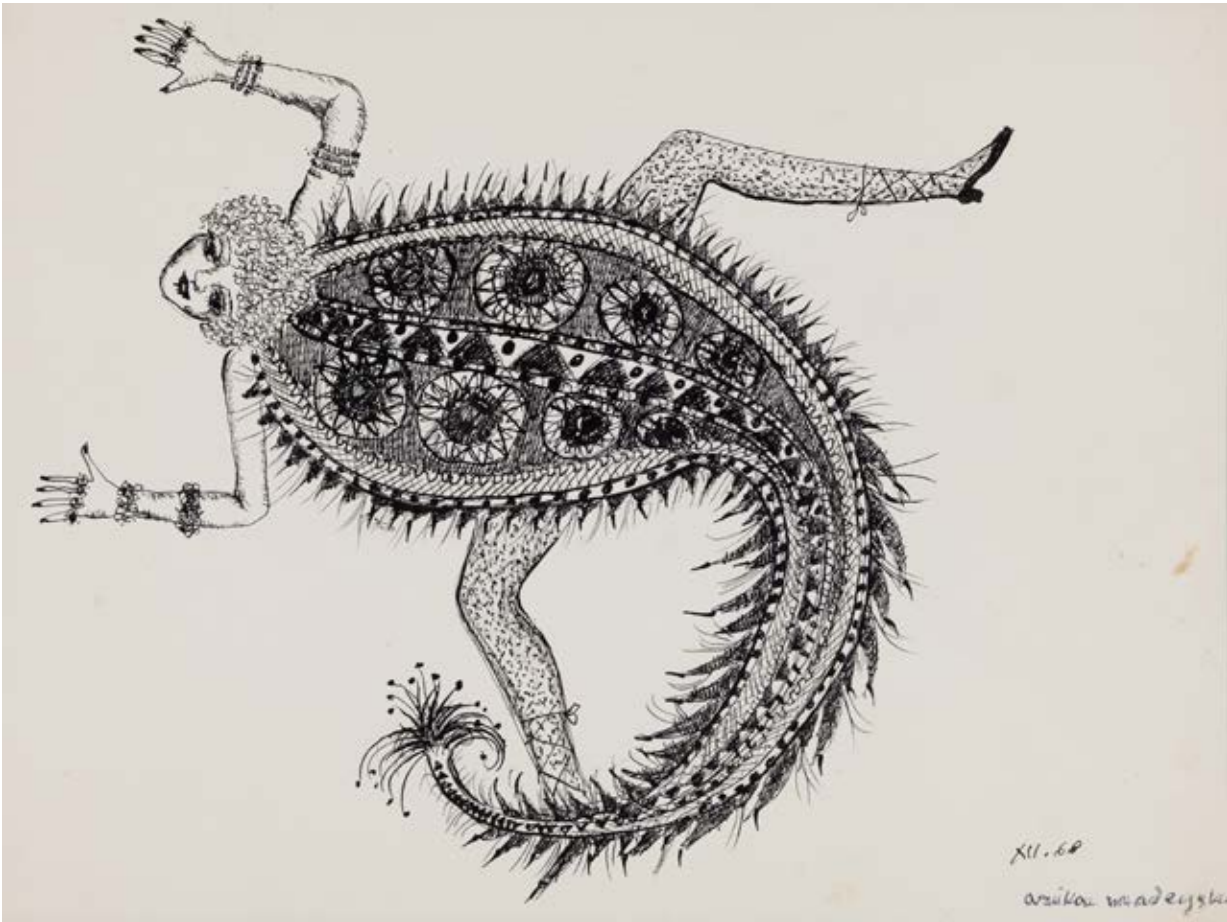
POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artystki

„Arika Madeyska widzi prawdziwie. Motywy, które opracowuje, nie są wzięte z tej rzeczywistości, która jest zastrzeżonym terenem łowów prozaików. Jej pamięć malarska przeinacza je. Jej wyobraźnia obdarza je tysiącem uroków. Umieszcza ona swoje miasta z tysiąca i jednej nocy poza czasem i przestrzenią. Nadaje im moc zdumiewania, czyni z nich malarskie baśnie”.

Waldemar George

Arika Madeyska jest artystką o bogatym języku artystycznym i imponującym dorobku twórczym. Malarstwa uczyła się w gdańskiej PWSSP, którą ukończyła w 1955. Kształciła się w zakresie malarstwa sztalugowego pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, malarstwa ściennego u Jerzego Żuławskiego, a tkaniny artystycznej u Jadwigi Wnękowej. Po studiach wyjechała do Francji, a następnie podróżowała po świecie. Znała jest przede wszystkim ze swojego malarstwa – dużych, abstrakcyjnych płócien, często utrzymanych w stonowanej kolorystyce beżów, różów, błękitów i brązów. Prezentowana na aukcji praca pochodzi ze wczesnego okresu twórczości artystki, kiedy artystka najintensywniej poszukiwała i eksperymentowała z formą. W latach 60. oprócz obrazów tworzyła także kolaże z papieru i tkaniny artystyczne, prezentując swoje prace w galeriach Paryża. Praca wystawiona na aukcji stanowi przykład różnorodności twórczości

Madeyskiej. Monochromatyczny rysunek tuszem opiera się na zabawie drobną kreską i formą, ukazując wizerunek hybrydy – kobiety i jaszczurki. Głowa i kończyny postaci są ludzkie, natomiast tułów wraz ze wzorzystym ogonem należy do świata gadów. Nie jest to jednak figura grozy: w pełzającej pozycji bohaterka uśmiecha się, ma spokojne rysy twarzy i zdaje się czuć komfortowo. Jej dłonie zdobi biżuteria, a łuskowate nogi ubrane są w eleganckie obcasy. Zwierzęca część ciała również nabiera malowniczości – pokryta pasami ornamentów i piórami aż po koniec urokliwego ogona. W ten sposób postać jawi się jako zwyczajna kobieta, gotowa do wieczornego spotkania towarzyskiego – piękna i pewna siebie. Ta fantazyjna wizja unaocznia wrażliwość Madeyskiej na plastykę i jej zdolność do twórczego przetwarzania motywów.



45

ALICJA WAHL

1932-2020

"Julątko z Tadziem na finiszu", 1974-75

tusz/papier, 42,5 x 43 cm

sygnowany i datowany ołówkiem l.d.: 'A. Wahl 1974'

datowany i opisany ołówkiem p.d.: 'Julątko z Tadziem I na Finiszu... I 1974-75'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 400 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Wahl

WYSTAWIANY:

Alicja i Bożena Wahl, „Siostry”, lokal_30, Warszawa, 26.11.2021-3.02.2022





Alicja i Bożena Wahl w przestrzeni własnej galerii
fot. dzięki uprzejmości Fundacji WAHL



Wystawa „Siostry Alicja i Bożena Wahl” w galerii lokal_30, 2021
fot. dzięki uprzejmości galerii lokal_30

SIOSTRZEŃSTWO

Wśród powojennych krajobrazów polskiej sztuki, utkanej z trudów i przemian, pojawiły się dwie siostry – Alicja i Bożena Wahl. Urodzone w Warszawie w 1932 nie wpisywały się w stereotypy artystek swoich czasów, a ich droga była pełna napięć i zawiłości rodzinnych. Zamożna, mieszczańska rodzina, z której się wywodziły, nie do końca rozumiała ich pasję i aspiracje. Ojciec, uczestnik kampanii wrześniowej, odszedł z kraju, pozostawiając matkę w trudnej sytuacji, a ta – zderzając się z codziennością – nie zawsze potrafiła odnaleźć się w roli opiekunki pełnej ciepła i wsparcia. To właśnie na gruncie tych rodzinnych doświadczeń siostry zaczęły kształtować swoją odrębność i niezależność, wyprowadzając się razem z domu w dniu swoich osiemnastych urodzin.

W przestrzeniach warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod okiem profesorów Eugeniusza Elbisha i Wandy Gołkowskiej, odnajdywały swój język malarski i artystyczny, a także wzajemne porozumienie, które towarzyszyło im przez całe życie. Wspólna droga, od malarstwa przez ceramikę, po scenografię i ilustrację, nie była tylko zawodową współpracą, lecz raczej rodzajem twórczego dialogu, w którym siostrzane więzi spletały się z indywidualną ekspresją. Ich rysunki, ilustracje i projekty do spektakli telewizyjnych i kabaretów stanowiły swoisty komentarz do świata, w którym kobiecość nie była jednowymiarowa, lecz pełna sprzeczności, napięć i ukrytych historii.

W 1979 Alicja Wahl zrealizowała marzenie, które dla wielu osób w Polsce tamtych lat było nieosiągalne – założyła prywatną galerię sztuki. Willa na Żoliborzu, zaprojektowana tak, by łączyć funkcję domu, pracowni i przestrzeni wystawienniczej, stała się miejscem wyjątkowym. Było to drugie takie miejsce w Polsce, gdzie w czasach dominacji państwowej DESY można było doświadczyć innej, mniej oficjalnej i bardziej intymnej formy kontaktu ze sztuką. Galeria prowadzona przez obie siostry szybko zyskała reputację nie tylko przestrzeni wystawienniczej, lecz również intelektualnego i społecznego centrum, w którym spotykały się środowiska artystyczne, literackie i teatralne Warszawy. Przez jej progi przewijali się najważniejsi artyści tamtej epoki: Jan Lebieństein, Zdzisław Beksiński, Franciszek Starowieyski, Teresa Pagowska i wielu innych. Równocześnie Galeria Wahl była miejscem, gdzie można było zetknąć się z twórczością, która nie zawsze odpowiadała oficjalnym kryteriom, organizując retrospektywy takich postaci jak Witkacy czy Bruno Schulz – artystów, których dzieła często pozostawały poza głównym nurtem.

Choć ich działalność była zanurzona w kontekście środowiska warszawskiego, siostry Wahl tworzyły przestrzeń wyraźnie swoją, w której ich artystyczna tożsamość łączyła się z odważnym podkreśleniem własnej, kobiecej perspektywy. Alicja i Bożena również wspólnie tworzyły scenografię, spletając swoje wizje w jedno dzieło – razem tworzyły dialog, który był zarazem bliski, intymny i pełen napięć – siostrzany, lecz niepozbawiony złożoności relacji, jakie towarzyszą osobom, które dzielą nie tylko życie, lecz i sztukę.

W ich pracach wybrzmiewały echa kobiecej siły, ale też wrażliwości i niepokoju. Wizje Bożeny, pełne mrocznych, czasem demonicznych postaci, kontrastowały z bardziej refleksyjnym, światłocieniowym malarstwem Alicji. Wspólne wystawy i liczne przedsięwzięcia artystyczne były manifestacją ich obecności i aktywności w polskiej sztuce, świadectwem, że kobiety mogą kreować i wyznaczać nowe przestrzenie, nie tylko na płótnach i kartach papieru, ale również w życiu kulturalnym i społecznym.

Historia siostr Wahl i ich galerii to opowieść o twórczej niezależności, o poszukiwaniu i ustanawianiu własnej przestrzeni w czasach, gdy państwowa kontrola nad kulturą była wszechobecna. To także świadectwo, że kobiety, nawet jeśli nie zawsze na pierwszych stronach historii sztuki, miały i mają kluczową rolę w kształtowaniu życia artystycznego, tworząc miejsca spotkań, wymiany idei i wzajemnej inspiracji.

Ich działalność, pozostająca na pograniczu sztuki i codzienności łączyła nie tylko dzieła i artystów, lecz także ludzi, którzy szukali w niej swobodnej i autentycznej przestrzeni. W tym sensie galeria siostr Wahl była czymś więcej niż tylko miejscem wystaw – była żywym organizmem, który na nowo definiował relacje między artystą a odbiorcą, między twórczością a życiem, między kobietą a światem, którego była częścią.

Warto więc patrzeć na ich losy i dokonania nie przez pryzmat wielkich narracji, lecz jako na fragment codziennej, trudnej i zarazem niezwykle bogatej historii kobiet, które wprowadzały swoje głosy do polskiej sztuki oraz kultury i pozostawiły po sobie ślady, które nie przeminęły z czasem. Alicja odeszła cztery lata temu, a Bożena w tym roku. Ich ostatnią wolą był wspólny pogrzeb, który odbędzie się na Wojskowych Powązkach 13 października 2025 roku, dzień po ich 93. urodzinach, o godzinie 14:00 – tak jakby chciały zamknąć swoją wspólną opowieść w jednym, ostatnim geście siostrzeństwa.



Alicja i Bożena Wahl, fot. dzięki uprzejmości Fundacji WAHL



46

BOŻENA WAHL

1932-2025

"Seks", 1975

tusz/papier, 53 x 42,5 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'B. Wahl 1975'

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Bożena Wahl | "Seks" 1975 | technika ołówek tusz | 55 x 60 | "Seks"'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 400 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat autentyczności Fundacji Wahl

WYSTAWIANY:

Alicja i Bożena Wahl, „Siostry”, lokal_30, Warszawa, 26.11.2021-3.02.2022



MARIA ANTO
1937–2007

"Brama II – tak długo czekam", 1974

olej/płótno, 100 x 120 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Maria Anto | 74'
sygnowany i opisany na blejtramie: 'MARIA ANTO "BRAMA II – TAK DŁUGO CZEKAM" 100 x 120'
na odwrociu oznaczenie: '396' i pieczęć wywozowa

estymacja:
45 000 – 60 000 PLN
10 600 – 14 100 EUR

Maria Anto – jedna z nielicznych kobiet, które na początku lat 60. ukończyły Wydział Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – już rok po dyplomie reprezen-
towała Polskę na Biennale w São Paulo. W czasach, gdy sztuką rządzili mężczyźni,
a figuracja była spychana na margines, jej malarstwo stanowiło osobną wyspę – pełną
intensywnych barw, baśniowych pejzaży, hybrydalnych stworzeń i postaci o zamy-
ślonych twarzach. To świat utkany z wyobraźni, wspomnień i symboli: jednoroźców,
aniołów, gór, przeskalowanych kwiatów. Obrazy Anto są jak wizualne pamiętniki,
w których artystka oswajała wojenną traumę – ocalenie z transportu do Auschwitz
w dzieciństwie – zamieniając ból w poezję obrazów.

Świadomie ignorowała mody i kanony, malując „instynktem” i „poza opiniami”.
Nie należała do żadnej grupy, a jednak była obecna w centrum życia artystycznego
PRL-u. Miała blisko 70 wystaw indywidualnych, uczestniczyła w setkach zbiorowych
prezentacji w Polsce i za granicą. W 1966 Zachęta pokazała jej 60 obrazów , w wysta-
wie retrospektywnej również prezentowanej w Zachęcie było ich niemal tyle samo..
Była związana z mediolańską Galerią Cortina, gdzie Dino Buzzati nazwał ją „jedną
z najbardziej niezwykłych i oryginalnych osobowości sztuki fantastycznej”.

Jej sztuka, sytuowana między surrealizmem, malarstwem metaforycznym a naiwnym,
wymyka się etykietom. Anto tworzyła portrety bliskich, filozoficzne zwierzęta, fanta-
styczne ogrody i sceny spotkań ludzi i mitycznych stworzeń. Macierzyństwo – urodziła
czworo dzieci, w tym artystkę Zuzannę Janin – współlistniało u niej z twórczością bez
konfliktu. Jak mówiła: „Nie poświęciłam żadnych ważnych spraw. To, że jestem kobie-
tą, zwiększa moje możliwości wyrazu, ale też stawia większe wymagania”.

Choć ceniona przez krytykę i przyjaciół – poetę Jana Wołka, który pisał: „Maria Anto
nie uprawia sztuki. Ona jest sztuką” – w ostatnich dekadach zniknęła z pola widzenia.
Jej dzieło wciąż czeka na miejsce w kanonie i feministyczną reinterpretację.



48

EWA KURLUK

1946

"Mały utwór na oko", 2000

kolaż/bawełna, jedwab, liście eukaliptusa, 25,5 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ewa, 2000 | mały utwór na | oko'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 300 – 5 900 EUR

„Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z pragnienia, by zrobić w sztuce kopię niepowtarzalnego losu jednostki, utrwalić jej kontur i gest, bicie serca i słowa, cień”.

Ewa Kurluk





49 α

BARBARA PNIEWSKA

1923–1988

Bez tytułu, lata 70. XX w.

asamblaż, olej/blacha, sklejka, 58 x 80 cm

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 300 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

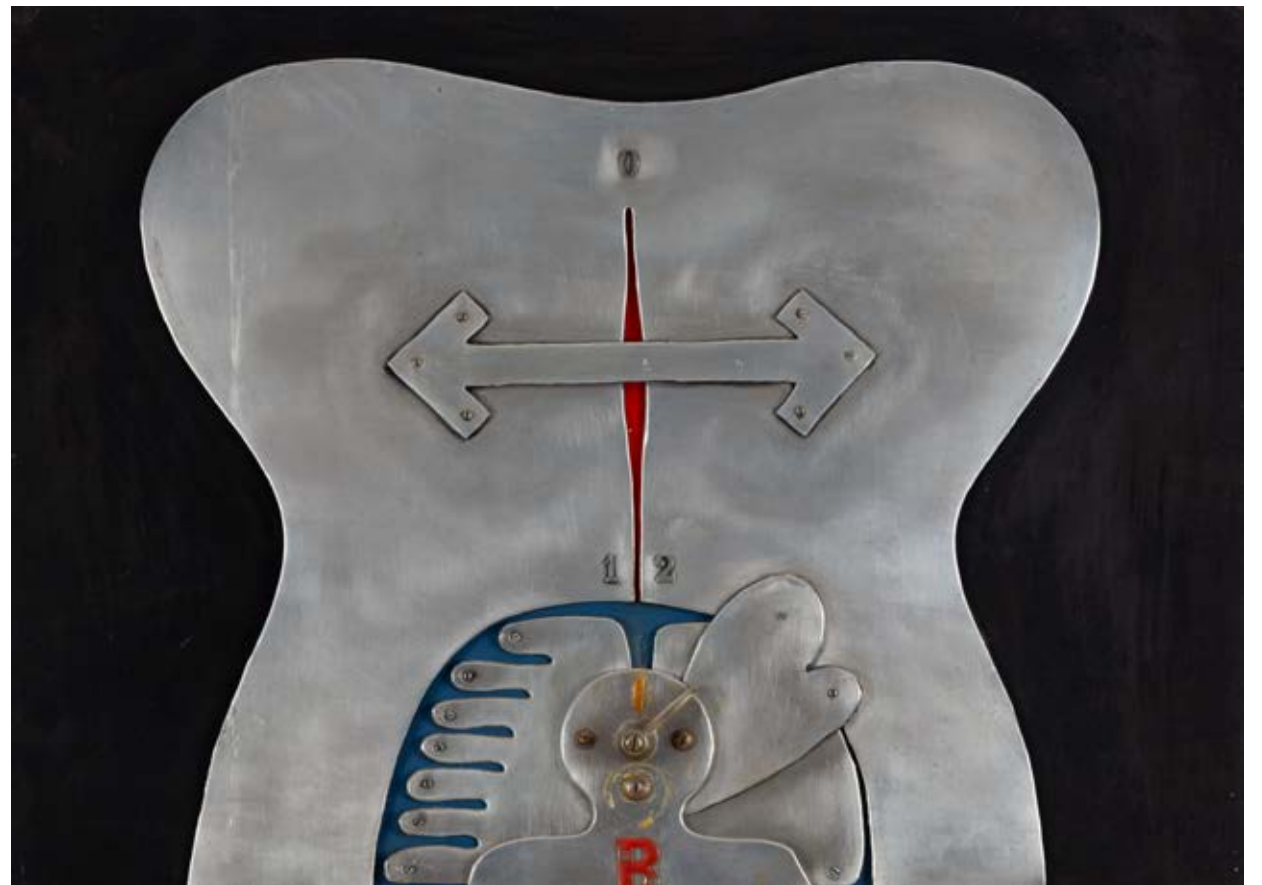
spuścizna rodzinna autorki

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Barbary Pniewskiej to odważne eksperymentowanie z granicami medium. Artystka zestawiała ze sobą surowe materiały – blachę, deski, gwoździe – i poddawała je rygorowi przemysłanej kompozycji, nadając im zarazem malarską wrażliwość. Reliefy Pniewskiej, zawieszane pomiędzy malarstwem a rzeźbą, otwierały przed odbiorcą zupełnie nową przestrzeń – przemysłowa materia, pozbawiona dotąd artystycznego kontekstu, stawała się nośnikiem duchowej ekspresji. W jej pracach chłód metalu spotyka się z rytmem, harmonią i gestem, co może przywoływać organiczne, niemal cielesne skojarzenia.

W perspektywie feministycznej dzieła Pniewskiej zyskują dodatkowy wymiar. W czasach, gdy polska scena artystyczna lat 50. i 60. pozostawała silnie zmaskulinizowana, a zwłaszcza obszary związane z przemysłem i techniką, artystka sięgała po medium utożsamiane z siłą i konstrukcją. Wybór metaloplastyki można odczytywać jako świadome przełamywanie stereotypów płciowych – wejście w przestrzeń zarezerwowaną dla mężczyzn i nadanie jej własnego, kobiecego idiomu. Reliefy Pniewskiej, mimo formalnej twardości, przeniknięte są wrażliwością: faktura blach i gwoździ staje się tu metaforą napięcia pomiędzy tym, co przemysłowe i nieludzkie, a tym, co kruche i cielesne. To właśnie w tym kontraście ujawnia się siła jej języka artystycznego – równocześnie dyscyplinowanego i zmysłowego, technicznego i emocjonalnego.

Barbara Pniewska ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i kontynuowała studia w Krakowie. Już na początku kariery – m.in. podczas Wystawy Młodej Plastyki w arsenale w 1955 roku – zaznaczyła swoją obecność na rodzimym rynku sztuki. Od 1959 była związana z legendarną Galerią Krzywe Koło w Warszawie – jednym z najważniejszych miejsc polskiej neoawangardy po 1956 roku. W 1961 zaprezentowała tam wystawę indywidualną, a kilka lat później pokazała cykl „Zamknięta forma w kosmosie” w londyńskiej Hamilton Galleries, z którego jedno dzieło trafiło do kolekcji National Trust. Jej prace znajdują się również w Oppenheim Collection of Modern Polish Art w Los Angeles.



50 α

MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

1895-1967

"Kompozycja świetlisto-zielona", 1965

olej/piótno, 65 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M-EWA ŁUNKIEWICZ 1965'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M - Ewa Łunkiewicz 1965 | Kompoz. świetlisto-zielona 65 x 50'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 900 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stanisława Chmielowskiego, Poznań
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Maria Ewa Łunkiewicz, Galeria Krzysztofora, Kraków, czerwiec-lipiec 1966
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1985-1967). Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 10.01-2.02.1969
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, Muzeum Sztuki, Łódź, 13.12.1995-24.03.1996

LITERATURA:
M. Ewa Łunkiewicz-Rogoyska. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Hanna Ptaszkowska, Barbara Mitschein, Warszawa 1969, poz. kat. 59, nlb. (il.)
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria 86, red. Janina Ładnowska i in., Łódź 1995, poz. kat. 112, s. 60 (wzmiankowany), 70 (il. nr 23), 86 (spis)

„Po wojnie malarstwo moje ulegało przekształceniom, początkowo w kierunku abstrakcji geometrycznej jako konsekwentnej kontynuacji kubizmu. Po pewnym czasie zauważyłam, że w matematycznej geometrii, która dzieliła obraz na części, istnieje niebezpieczeństwo wysuszenia i schematyzowania formy i rozbicia płaszczyzny płótna. Uważałam za właściwe wprowadzenie pewnego rozluźnienia rygorystycznej dyscypliny geometrycznej i swo-
bodniejszego traktowania formy przez zastosowanie faktury bardziej malarskiej i miękkiej, która powoduje większą jednolitość płaszczyzny obrazu”.

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska



W CIENIU RYTMU I ŚWIATŁA

Była osobą, która nie znosiła nadmiaru – w życiu, w słowach, w obrazie. Choć przez dziesięciolecia była obecna w środowisku awangardowym, nie szukała pozycji ani głosu liderki. Zamiast tego: rytm, dyscyplina, uporządkowanie. Kiedy zaczynała malować, czasem przez kilka dni chodziła tylko wokół sztalug. Czekwała, aż obraz „sam się zacznie”. W jej twórczości nie chodziło o ekspresję, a o zgodność między tym, co się widzi, a tym, co się czuje.

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska. Dla bliskich – Mewa. Czasem „M. Łunkiewicz”, czasem „M. Ewa”, czasem po prostu ta, która była obok Stażewskiego. Jej życie toczyło się między miejscami i tożsamościami, między Krakowem, San Remo, Paryżem, Warszawą. Zawsze gdzieś pomiędzy. Zawsze nieco na uboczu. Ale uważnie.

Pochodziła z rodziny, w której sztuka miała swoją historię – choć nie zawsze oczywistą. Jej stryj Adam Chmielowski zrezygnował z malowania i został Bratem Albertem. Ona – choć sama przerywała, odkładała, wracała – trzymała się sztuki do końca. Nie z potrzeby wyrażania siebie, ale z potrzeby porządku. I skupienia.

W młodości studiowała w Paryżu. Do Francji wracała z miłością – i z tęsknotą za klarowną formą, jaką podsuwały jej puryzm i kubizm. W obrazach długo trzymała się geometrii, surowych konturów, planu. Później mówiła o „akademii formy” – nie z ironią, lecz z wdzięcznością. To był fundament. Paryski etap ukształtował ją równie mocno, co awangardowe środowisko, które współtworzyła po powrocie do Warszawy. To w tym środowisku pojawił się Henryk Stażewski. Najpierw jako przyjaciel, potem partner w życiu i w sztuce. Nigdy nie byli małżeństwem, ale przez dekady mieszkali razem. W tym samym domu, a potem w tym samym warszawskim bloku przy alei Świerczewskiego – wraz z drugim mężem Mewy, Janem Rogoyskim, który swoją obecnością dopełniał układ niemożliwy, ale działający. Dzielili przestrzeń, obiady, rozmowy. Każde z nich – z osobna – wносиło coś innego. Ale to Mewa i Stażewski tworzyli oś. Nie narzucali się. Nie stali na czele. Ale to do nich przychodzili młodzi artyści. To przy ich stole przy Foksal szukano nie tyle rad, co stylu bycia w sztuce.

Sama Mewa długo pozostawała w cieniu. Była aktywna, ale niekoniecznie głośna. Wystawiała, ale bez entuzjazmu dla promocji. Jej obrazy z lat 30. – geometryzujące pejzaże, puryzujące martwe natury – spotykały się z uznaniem krytyków, ale to dopiero po wojnie znalazła własny idiom. Po 1956, w czasach odwilży, kiedy awangarda mogła znów zaistnieć bez ideologicznego oporu, Łunkiewicz-Rogoyska zaczęła malować obrazy, które stopniowo traciły kontur, odklejały się od geometrii. Wchodziła w świat miękkości, barwy i powolnej zmiany.

Ten zwrot ku abstrakcji organicznej nie oznaczał kapitulacji wobec emocji. Przeciwnie – zachowała umiar, który był jej znakiem rozpoznawczym. Obrazy z lat 60. są dalekie od ekspresjonizmu. Ich siła leży w skupieniu, w powtarzalności form, w niewielkich różnicach między kolejnymi pracami. Jakby każdy następny obraz był tylko innym ujęciem tej samej sceny. Innego momentu ruchu.

Jednym z nich jest „Kompozycja świetlisto-zielona” z 1965. Obraz, który pozornie jest prosty – układ przenikających się, rozmytych zielonych plam. Ale pod powierzchnią kryje się nieustanny ruch. Farba migocze – nie dzięki kontrastowi, lecz przez wewnętrzne zróżnicowanie koloru. Barwa nie jest jednolita. Jest przesycona drobnymi napięciami. Faktura – tu gładka, tam porowata – podpowiada, że nie chodziło o czysto wizualne doświadczenie, lecz o cielesne wyczucie powierzchni. Obraz nie domaga się interpretacji. Nie zaprasza do rozszyfrowania. Raczej – do patrzenia. Do zatrzymania. Zielony kolor, mimo swojej żywotności, nie „wychodzi” do widza. Jest zamknięty w sobie, skupiony. Tak jak sama artystka – obecna, ale nie nachalna.

W ostatnich latach życia Łunkiewicz-Rogoyska powracała do tych samych form – przetwarzała je, różnicowała, testowała ich trwałość. „Kompozycja świetlisto-zielona” jest jedną z tych prac, w których udało się znaleźć równowagę. Między ruchem a powściągliwością. Między barwą a ciszą. Między światłem a zielenią.

51 α

JANINA KRAUPE

1921-2016

"**Zbieranie chrustu**", 1960

olej/ płótno, 72 x 101 cm

sygnowany l.d.: 'J.Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'JANINA KRAUPE | KRAKÓW | OLEJ "ZBIERANIE CHRUSTU" 1960'

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

12 900 – 16 400 EUR

Janina Kraupe swoje pierwsze profesjonalne działania malarskie podejmowała jako adeptka w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zafascynowana impresjonizmem, nauki pobierała u cieszących się dużym uznaniem kolorystów – Eugeniusza Eibischa i Wacława Taranczewskiego.

Odwagę w operowaniu barwami artystka osiągnęła po powrocie z Paryża w 1956. Choć była związana z II Grupą Krakowską, od 1957 jej zainteresowania wykazywały większe pokrewieństwo z poszukiwaniami katowickiej grupy Oneiron. Na szczególną uwagę zasługują jej rozwiązania stylistyczne, zwłaszcza w zestawieniu z twórczością Urszuli Broll i jej mandalami. Wycho- dząc poza polski krag kulturowy, naturalnym punktem odniesienia staje się szwedzka artystka i pionierka abstrakcji – Hilma af Klint.

Zaangażowana w działalność konspiracyjnego teatru Kantora, przyjaźniła się z Tadeuszem Brzozowskim, Kazimierzem Mikulskim, Mieczysławem Porębskim i samym Tadeuszem Kantorem. W grupie cieszyła się silną pozy- cją zdecydowanej outsiderki. Uczestniczyła w najważniejszych wydarze- niach, a zarazem pozostawała artystycznie niezależna. Upatruje się w tym podobieństwa do postaw innych malarek związanych z grupą – Jadwigi Maziańskiej i Marii Jaremy.

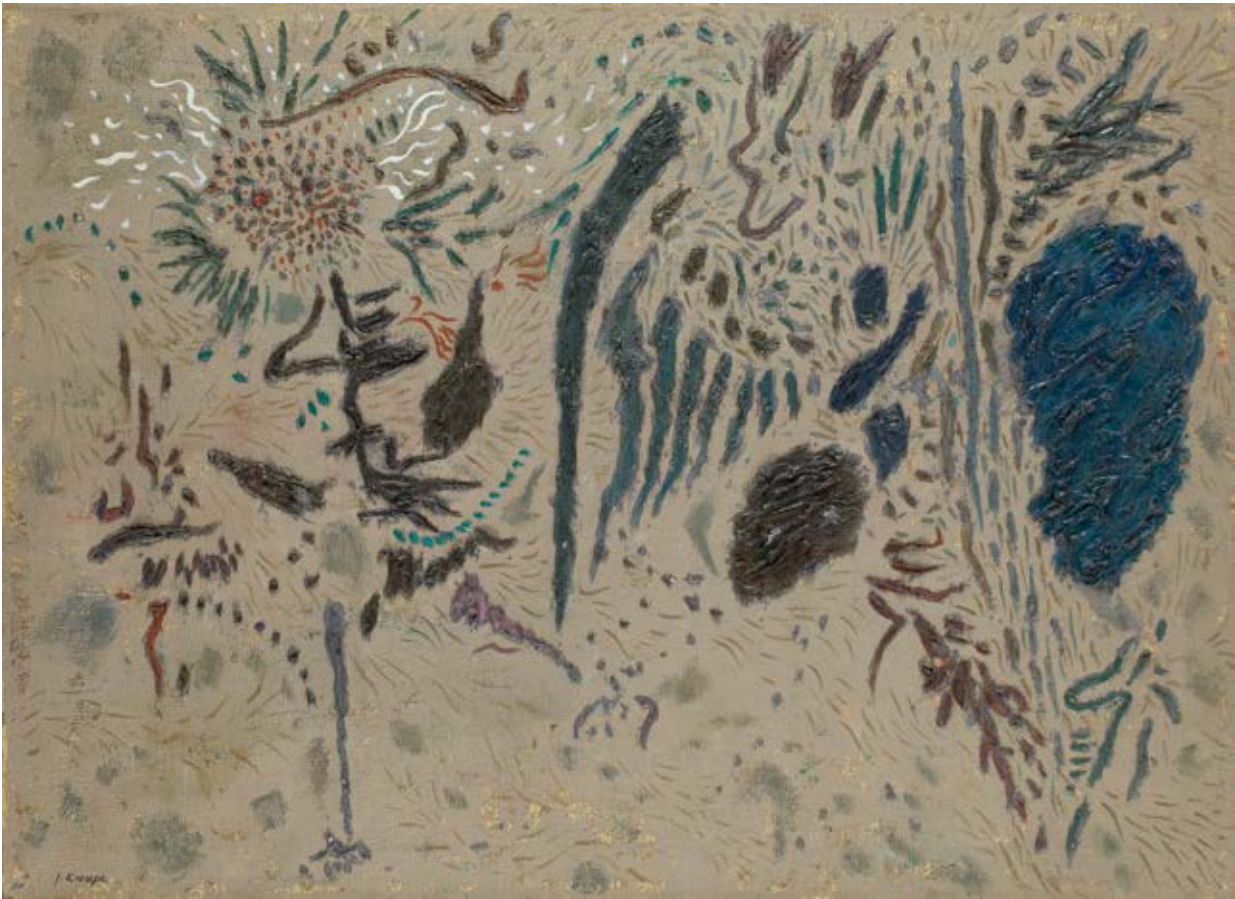
Surrealizujące zainteresowania żywe w kręgu grupy krakowskiej, wyrażane w formie abstrakcyjnej – automatyzm gestu i zapisu, pokrewne malarstwu af Klint, która nawiązywała kontakty z ezoterykami, m.in. teozofem Rudol- fem Steinerem, uczestniczyła w seansach spirytualistycznych i uważała się za medium, które poprzez malarstwo przekazuje wiedzę tajemną.

Astrologia, kabała, magia, buddyzm tybetański, kultura Dalekiego Wschodu, mitologia pozostawały w bezpośrednim kręgu zainteresowań Kraupe, która przez młodzieńczą fascynację malarstwem kolorystycznym i twórcze

poszukiwania w obrębie wiodących prym powojennych awangardzystów polskiego malarstwa dotarła do własnego sposobu wyrażania tego, co w niej grało – a słowo użyte tu jest nieprzypadkowo, muzyka była bowiem artystce niezwykle bliska, czego wyraz dawała w nawiązaniu do zagadnień muzycznych w swoich pracach. Jak sama pisała, jej uwagę szczególnie przyciągało: „To, co jest zmienne, nieuchwytne, rozgrywające się w różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy, ale jako znaki, symbole, zapisy; cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie (...). Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka na- szego istnienia, które definiuje sytuację człowieka jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym istnieje jakieś centrum, wewnątrz którego zbiegają się, jednoczą wszystkie linie metamorfoz, pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest i ruchem, i trwaniem (...)”.

Twórczość Janiny Kraupe często opisywana jest jako metamorficzna, oniryczna, płynna w formie, swobodna, delikatna i poetycka. Jak zauważyła Małgorzata Kitkowska-Lysiak w odniesieniu do pism Porębskiego o twór- czości Kraupe: „Tekst’ pisma Janiny Kraupe-Świderskiej można inter- pretować sugerując się własnymi wrażeniami, ale nigdy nie pozbędziemy się niepokoju, wątpliwości, poczucia błędzenia, podczas gdy dla autorki ów tekst pozostaje całkowicie jednoznaczny”. To co na pewno wyróżnia jej twórczość pośród poszukiwań artystek i artystów jej pokolenia, którzy zwracali się w kierunku zimnej i wykalkulowanej abstrakcji geometrycznej lub tej zamaszystej i gorącej, malarstwa materii i surrealizującej figuracji to silny element metafizyczny.

Na stałe związana z macierzystą uczelnią, rozwinęła swoją karierę dydaktyczną do szczytu możliwości, w 1987 osiągając stopień profesor zwyczajnej.



52 α

TERESA RUDOWICZ

1928-1994

"Kompozycja 63/22", 1963

olej, kolaż/piótno, 81 x 81 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 63/22'

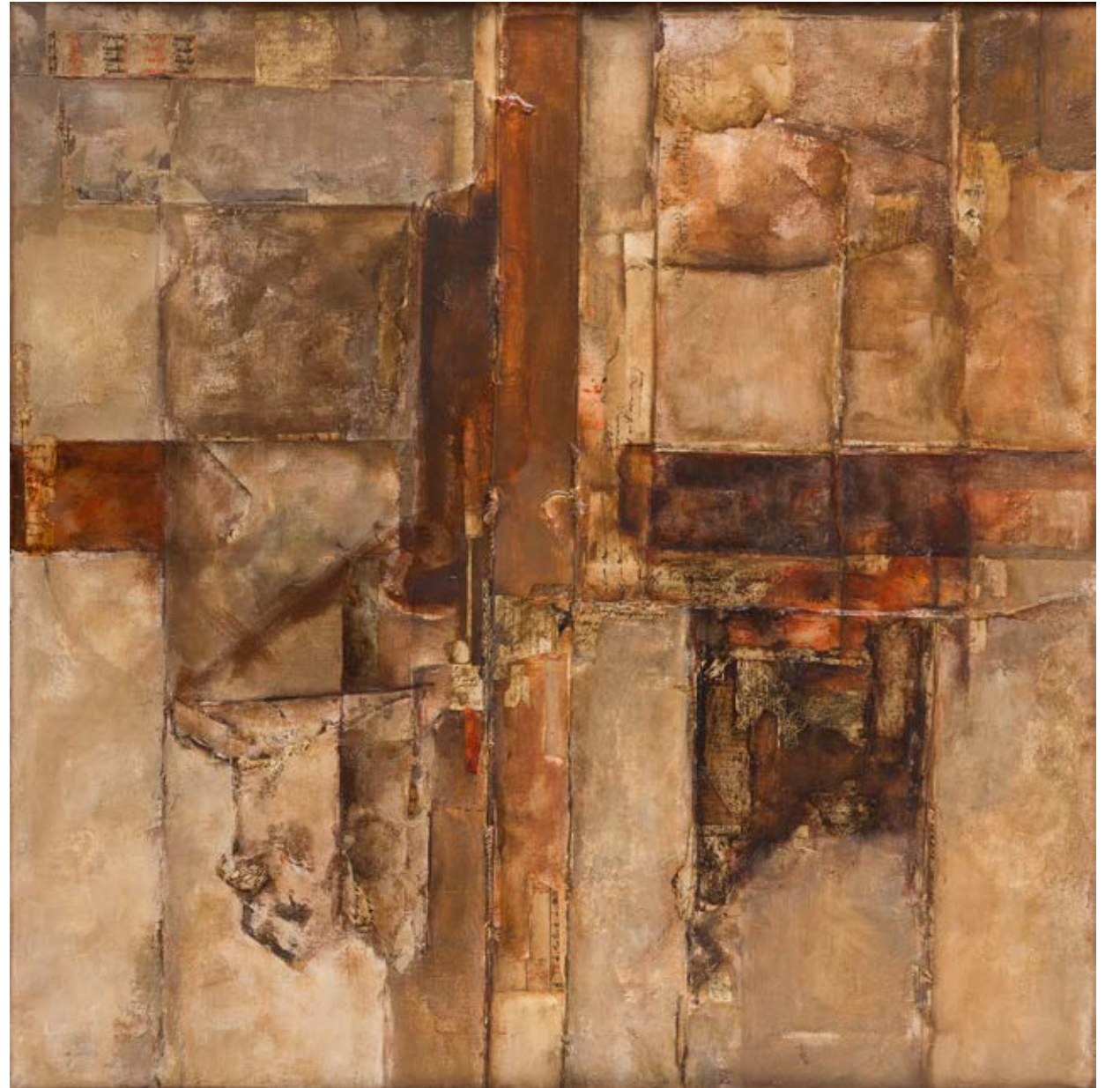
estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Teresa Rudowicz w krakowskiej pracowni, fot. Wojciech Plewiński



ŚLADY, KTÓRE STAJĄ SIĘ OBRAZEM

Twórczość Teresy Rudowicz wyrasta z nieustannego napięcia między tradycją a nowoczesnością. Jej obrazy i kolaże pokazują, jak daleko można odejść od oczywistości malarstwa, nie rezygnując przy tym z wrażliwości, precyzji i poczucia miary. To sztuka, która nie ulegała łatwym modom – raczej mierzyła się z nimi, przyjmując ich język tylko po to, by przekornie go przekształcić i odrzucić, gdy stawał się zbyt wygodny. Wczesne prace, jeszcze inspirowane surrealizmem, szybko ustąpiły miejsca abstrakcji. Rudowicz nie zatrzymywała się jednak na formalnym eksperymencie. Jej fascynacja taszyzmem – gwałtowna, pełna energii – była tylko etapem w drodze do własnego języka. Ten objawił się w kolażach, w których łączyła malarską materię z drobnymi fragmentami świata: strzępami listów, pożółkłymi manuskryptami, kawałkami tkanin, fotografiami czy guzikami. Zbierane, zestawiane i stapiane w nową całość, stawały się nośnikami pamięci i prywatnej mitologii. Rudowicz odkrywała w nich piękno i kruchość, a zarazem niepokój – jakby każde z tych śladów było dowodem na to, że przeszłość nie odchodzi bezpowrotnie, lecz nieustannie wdziera się w teraźniejszość.

Właśnie ta zdolność wydobywania sensu z fragmentu, aura „krajobrazu po bitwie”, patyna czasu, która unifikuje to, co różnorodne – tworzą ostatecznie najbardziej oryginalny rys jej sztuki. Rudowicz nie zatrzymywała się na powierzchni, szukała głębszego wymiaru: w kolażach, które są zarazem estetyczną całością i zapisem przemijania.

Znaczenie Rudowicz w sztuce współczesnej polega na umiejętności łączenia pozornych sprzeczności: estetyzmu i ekspresji, materii i znaku, pamięci i teraźniejszości. Jej prace nie są ani nostalgicznym powrotem, ani prostą deklaracją nowoczesności. To raczej nieustanny proces poszukiwania – upór, by nigdy nie pozostać w tym, co już osiągnięte, lecz szukać dalej. Dzięki temu jej twórczość pozostaje żywa, czytelna także dziś, gdy pytanie o to, jak sztuka mierzy się z historią i doświadczeniem, wciąż pozostaje aktualne.

53 α

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Zakłęci w kamienie"

olej, technika mieszana, tempera/płyta pilśniowa, 46,5 x 34 cm
sygnowany w kompozycji p.d.: 'E. Rosenstein'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'ZAKŁĘCI W KAMIENIE'

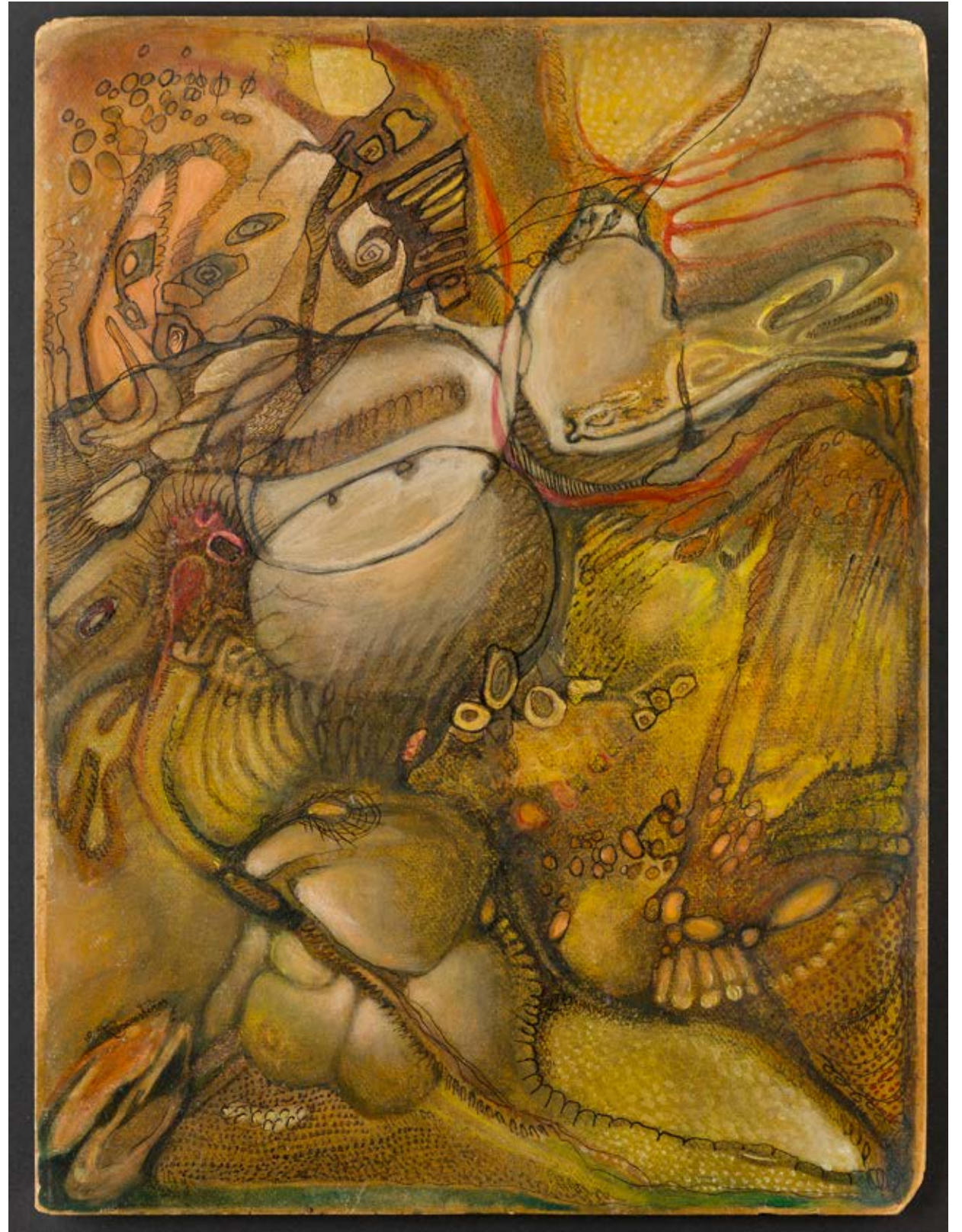
estymacja:

65 000 - 90 000 PLN

15 300 - 21 100 EUR

„Pozostawanie Rosenstein w cieniu można tłumaczyć nie tylko nieprzychylnością krytyków wobec artystek przekraczających granice jednej dziedziny sztuki, lecz również wyborem awangardowego idiomu, który w sposób czytelny czerpie ze sposobów organizowania obrazów przez surrealistów oraz opiera się rozlewności emocjonalnej. (...) W jej tekstach pojawia się cały wachlarz stanów rozpiętych między poczuciem bycia uwięzioną, bezdomną i samotną. (...) Jej decyzją było unikanie faktografii i raportowania o realiach wojny. Wybrała dyskretniejszy, ale i bardziej sugestywny sposób pisania o wojnie, projektując nastroje i dbając o atmosferę, która w jej wierszach wskazuje na stan bycia wystawioną na zagrożenia”.

Andrzej Juchniewicz





Erna Rosenstein pisała bajki i wiersze, które korespondowały z wykonanymi przez nią ilustracjami. Mityczna tarcza Egida zrobiona z głowy Meduzy, której wzrok zamieniał w kamień już od czasów starożytnych funkcjonowała jako symbol końca i nowego początku, przejścia na drugi świat. Motyw pojawia się również w jednym z wierszy Rosenstein zatytułowanym „Testament”. Zaklęcie w kamień to metaforyczna przemiana i obietnica reinkarnacji – „Zostawię wam milczenie. Zostawię uśmiech bez ust. Będę w każdym drobiazgu, w kwiatach, kamieniach, strzępach, w dalekim śpiewie podróży, w sygnałach samochodów”.

Organiczne formy pojawiające się na kompozycji Rosenstein przypominają struktury komórkowe, z których składa się ciało. „Zakłęci w kamienie” w tym kontekście nie jest tylko symbolem zatrzymania, lecz również ciągłej obecności tak jak komórki, które żyją, zmieniają się i w końcu obumierają. Sztuka Rosenstein jest „obarczona traumą utraty”. Należała do straconego pokolenia, jak nazywa się osoby, których młodość przypadała na czas trwania dwóch największych w dziejach globalnych konfliktów zbrojnych. Doświadczyła życia w lwowskim getcie i dramatycznej utraty rodziców. Schronienie odnalazła w Warszawie, gdzie ukrywała się przybierając fałszywą tożsamość. Funkcjonowała w orbicie środowiska krakowskiej awangardy i od 1959 wystawiała z członkami Grupy Krakowskiej. Choć niewątpliwie nosiła w sobie pamięć tragicznych wydarzeń, jej prace są naznaczone surrealizmem, co pozwala z powodzeniem odczytywać je w nowych kontekstach. Przez wiele lat należała do artystek zepchniętych na margines historii sztuki, co zmienia się pod naporem współczesnych narracji. O polowaniu na owianą tajemnicą sztukę surrealistek pisze Agnieszka Taborska: „Połowa lat 80. przyniosła w amerykańskich opracowaniach historii sztuki początek procesu odkłamywania dziejów surrealizmu, polegającego na oddaniu sprawiedliwości zapomnianym artystkom. Złote czasy przemiany myślenia o tym ruchu przypadły na lata 90. Efekt był piorunujący. Wykładając wówczas na amerykańskiej uczelni historię francuskiego surrealizmu, zaczęłam znaną mi z własnych studiów listę nazwisk wzbogacać o nazwiska nowe – dotychczas albo przemilczane, albo wymieniane w szeregu żon, muz i kochanek, nieśmiało tworzących niepoważną sztukę w cieniu wielkich mężczyzn” (Agnieszka Tabowska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2288-zamknalam-oczy-chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html>, [dostęp: 20.08.2025]). Należy pamiętać, że w przypadku Erny Rosenstein nie była to twórczość anonimowa i zupełnie nieznana. Już w latach 60. Wiesław Borowski podsumował, że w malarstwie Rosenstein spleta się ze sobą w alchemicznej wizji to, co fantastyczne, biologiczne i magiczne.

Prezentowana praca ukazuje formy, których organiczne struktury przechodzą w abstrakcyjne twory. Są zawieszone pomiędzy żywym i skamieniałym. Motyw zaklęcia sugeruje przemianę i zatrzymanie, a zarazem wskazuje na wpisaną w ludzkie życie sprawczość. Rosenstein, tworząc biomorficzne kształty pozbawione jednoznacznej tożsamości, problematyzuje scjentystyczny ogląd świata i otwiera się na to, co poza ludzką kontrolą. Pod względem formalnym kompozycja budowana jest z form o miękkich konturach, które przenikają i nakładają się wzajemnie na siebie. Subtelne przejścia kolorystyczne i swoista fakturowość zostały uzyskane przez artystkę za pomocą techniki mieszanej – tempery i farb olejnych. Matowe partie wykonane temperą kontrastują ze świetlistymi akcentami wykonanymi farbą olejną. Takie rozwiązanie wzmacnia wrażenie migotania i trójwymiarowości.

KRYSTYNA PIOTROWSKA

1949

"Żółty irys", 2022

akryl, druk/płyta aluminiowa naklejona na płótno, 60 x 73 cm
sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'KP'

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja Charytatywna na rzecz 31. Finału WOŚP, 2023

kolekcja prywatna, Warszawa

„Grafika warsztatowa zajmuje zaś w tej ‘kolejce’ odległe miejsce; to nie jest ulubione medium współczesnego, postinternetowego świata sztuki. Twórczość Piotrowskiej, która grafiką zajmuje się od debiutu w latach 70., można widzieć w kategoriach potwierdzającego tę regułę wyjątku. Cóż to jednak za wyjątek! Tworzonych przez artystkę montaży nie da się dyskutować bez poruszenia kwestii ich kunsztowności i wizualnej sugestywności”.

Stach Szablowski

W charakterystycznej dla siebie technice, bazując na ingerencji w obraz otrzymany z kliszy fotograficznej, Piotrowska tworzy unikalne fotorealistyczne kompozycje. Pracę „Żółty irys” można odczytać jako zabawę z konwencją. Gdy po przełomowym roku 1839 wynaleziono fotografię, portrety malarskie – wymagające często długich godzin pozowania i nierzadko nacechowane idealizacją – stopniowo zaczęły ustępować miejsca szybkim portretom wykonywanym w atelier fotograficznym. Piotrowska, choć opiera się na fotografii, wyraźnie przetwarza obraz za pomocą środków malarskich. Twarz dziecka z widocznym grymasem, dystygnowana poza: ubrana w letnią sukienkę dziewczynka wygląda jakby została wyjęta z dworskich portretów Valazqueza. To elementy dodatkowe, sztafaż w postaci niebieskich kropek, przypominają o tym, że portretowane jest dziecko, podczas gdy główna portretowana jest niewzruszona i emanuje powagą. W kom-

pozycji na pozór nie dzieje się wiele, jednak to sposób zestawienia trzech elementów i napięcie pomiędzy nimi buduje całą narrację. Tytułowy żółty irys, w tym ascetycznym układzie wychodzi na pierwszy plan.

W swojej twórczości Krystyna Piotrowska chętnie sięga po medium grafiki, a centralną rolę odgrywa portret. Wizerunki przenoszone z fotografii na matryce graficzne często zachowują realizm zdjęcia, jednak nigdy nie jest to dosłowne odwzorowanie przedstawianych postaci, z tego względu bywają nazywane „symbolami”. Portret to dla autorki punkt wyjścia do rozważań nad tożsamością. Krytyczna analiza przedstawienia postaci odbywa się na różne sposoby, od przetworzonych autoportretów, przez kolaże, po swoisty found footage, czyli bazowanie na odnalezionych starych fotografiach.



DOROTA PODLASKA

1968

Z cyklu "W przyszłym wcieleniu chcę być b-boyem I", 2024

akwarela/papier, 68,5 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: '6. I Dorota Podlaska '24 I z serii "W przyszłym wcieleniu chcę być b-boyem"'

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

WYSTAWIANY:
Dorota Podlaska, „W przyszłym wcieleniu chcę być b-boyem”, Trafostacja Sztuki, Szczecin, 10.05–11.08.2024

Dorota Podlaska maluje światy utkane z pamięci i gestów – opowieści, które wchodzą pod skórę, choć ich forma pozostaje oszczędna, niemal symboliczna. Jej obrazy, rozległe i często wpisane w większe instalacje, nie mówią głośno, lecz szepczą, pozostawiając miejsce na domysły i refleksję. Postaci, które na nich spotykamy, są zredukowane do schematów, niemal pozbawione cielesności, a jednak niosą ze sobą ciężar doświadczeń i emocji, tkanych z osobistych wspomnień.

W cyklu „Zadra” z 2020 artystka zwraca się ku sobie samej – dziecko, rudowłosa Dorotka, pojawia się jako bohaterka własnych obrazów, nie tyle portret, co symbol zatrzymanego czasu, fragmentu pamięci utkanej z bólu, tęsknoty i próby zrozumienia. To jakby wejrzenie w głąb własnej historii, wyrażone prostotą formy i siłą wspomnień. Jednak życie nie pozwala na bezruch. W 2023 Podlaska proponuje nam nowy rozdział – „W przyszłym wcieleniu chcę być b-boyem” – cykl, który jakby rozrywa ramy dawnych opowieści i pozwala na redefinicję tożsamości. Postaci tracą twarze, stają się uniwersalnymi znakami, symbolami ruchu i wolności. Po prawej stronie obrazu widzimy tylko fragmenty ciała – ręce i nogi – które skradają się niemal po cichu, po lewej zaś drobne figury wirują w akrobatycznym tańcu, przywołując świat b-boyów, tej przestrzeni zdominowanej przez mężczyzn, pełnej energii i buntu.

To subtelna, ale mocna refleksja nad stereotypami i granicami, które społeczeństwo narzuca nam bez słowa. Podlaska rozbiera te ograniczenia na czynniki pierwsze, by odnaleźć siebie na nowo, wolną od oczekiwań i narzuconych ról.

Jej malarstwo, prezentowane w takich miejscach jak Zachęta, Zamek Ujazdowski czy Galeria Arsenal, to więcej niż osobiste wyznanie – to wnikliwe studium przemian, które zachodzą w nas i wokół nas, zapisane kolorem, gestem i ciszą między nimi.



56

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"Opowieść dwunasta", 2011

olej/piótno, 120 x 140 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Anna Szpakowska-Kujawska 2011'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' Anna Szpakowska-Kujawska I "Opowieść (2) I Dwunasta" rok 2011'

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

5 200 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Anna Szpakowska-Kujawska „Rytmy”, Mia Art Gallery, Wrocław, 13-30.04.2019

LITERATURA:

Karolina Tomczak, Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia, Katowice 2011, il. nr 23, s. 68 (il.), 236 (spis), 62, 64, 69 (wzmiankowana)

„Twórczość Anny Szpakowskiej-Kujawskiej zawsze w którejś z warstw jest opowiadaniem, ale język jakiego Anna używa w tych opowieściach albo zaklęciach, jak sama to określa, ulega metamorfozom. Zależy od tego o czym ma mówić, czemu służyć, jaki cel osiągnąć. Ale ma on zawsze specyfikę właściwą osobowości Anny i na tym polega jednolitość stylizacyjna tej sztuki, która zawiera w sobie pierwotność i bezpośredniość właściwą zarówno archetypom jak i świętkom”.

Zofia Gebhard





W czasach, gdy ciąża i poród stały się sprawą polityczną, „Opowieść dwunasta” Anny Szpakowskiej Kujawskiej, choć powstała w 2011, pozostaje ważnym głosem we współczesnym dyskursie dotyczącym praw kobiet. Scena rozgrywa się na wielkoformatowym płótnie, rodząca, postać kobiety o uproszczonych, stanowi dominantę kompozycji. Jej szeroko rozchylone ręce, uda i wykrzywiona w grymasie twarz ogniskują uwagę widza, podkreślając zarówno ogrom cierpienia, jak i siłę wewnętrzną bohaterki. Jednocześnie jasny, żółtawy kolor sylwetki kontrastuje z czarnym, niezidentyfikowanym tłem oraz czerwoną poświatą, co dodatkowo intensyfikuje emocjonalny odbiór dzieła. Postać noworodka została ujęta w pozycji embrionalnej, na jego twarzy widać cierpienie, które wydaje się być odbiciem emocjonalnym matki. Akt porodu, na kontrze wobec dominujących, przeestetyzowanych wzorców, artystka przedstawia jako rodzaj bolesnego i wykańczającego doświadczenia, jednocześnie poddając refleksji macierzyństwo, kwestię oczekiwań wobec kobiet i narzuconych ról społecznych.

Ciąża we współczesnej kulturze czy religii katolickiej jawi się jako symbol nowego życia, ale też powinność każdej kobiety i jedyna forma realizacji kobiecości. Szpakowska Kujawska wbrew panującym normom zwraca uwagę na perspektywę matki; emocje, odczucia i skalę wyzwania z jakim wiążą się narodziny dziecka. Przekornie sam akt porodu pozbawia estetyzacji i infantylizacji, które często pojawiają się we współczesnych narracjach. Jednocześnie oddaje głos i szacunek głównej bohaterce, która pomimo swojej kluczowej roli, wciąż bywa marginalizowana w społeczno-politycznych dyskursach.

Niniejszą pracę można określić kontynuacją szerszej humanistycznej refleksji, którą artystka rozpoczęła min. przy okazji jednego z najbardziej rozpoznawalnych cykli „Atomów” (koniec lat 60. XX wieku). Podobnie jak we wspomnianej serii, zarówno postać kobiety, jak i dziecka zdają się lewitować w niezidentyfikowanej przestrzeni. O ile w „Atomach” artystka poddawała refleksji życie jednostki, samotność połączoną z współzależnością od innych, w „Opowieściach” skupia się przede wszystkim na roli kobiety, żony i matki.

Nad cyklem „Opowieści” Szpakowska Kujawska pracowała w latach 2007–2013. Prace z tej serii zostały zaprezentowane publicznie po raz pierwszy w ramach wystawy zbiorowej w 2011 w BWA we Wrocławiu. Cechą charakterystyczną przedstawionych postaci są ekspresyjne modelowane twarze, które bardziej przypominają maski niż realne wizerunki. Tak opisywał niniejszy cykl Andrzej Jarosz: „Na serię ‘Opowieści’ składają się dzieła spójne stylistycznie, operujące zredukowaną narracją. Artystka przedstawia w nich pewne etapy życia i stany emocjonalne człowieka – zwłaszcza te, których sama szczególnie intensywnie doświadczyła. Jedną z głównych bohaterek tych obrazów jest więc kobieta (alter ego malarki) – żona i matka. Pozostałe wizerunki, pierwotnie przedstawiające członków jej rodziny, zostały uproszczone, zsentytzowane i poddane typizacji, stając się projekcją anonimowej postaci, zanurzonej w nieokreślonych pustych przestrzeniach, rozświetlanych jedynie dramatycznymi spięciami barw. Szpakowska-Kujawska wprowadziła jednak do 15-obrazowej serii kilka motywów, które umożliwiają rozpoznanie poszczególnych sekwencji i uporządkowanie ich w obrębie zmiennej narracji – swoistej opowieści o narodzinach, życiu i śmierci człowieka” (Andrzej Jarosz, „Modi operandi Anny Szpakowskiej-Kujawskiej”, w: Puls życia. Anna Szpakowska-Kujawska, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2016, s. 46).

Twórczość wrocławskiej artystki Anny Szpakowskiej Kujawskiej wymyka się jednoznacznej klasyfikacji. Przez ponad 60 lat aktywności artystycznej wielokrotnie redefiniowała swój styl, sięgając po nowe rozwiązania formalne i stylistyczne. W swoich pracach implikowała wspomnienia z podróży, wątki społeczne i polityczne. Jednak w dojrzałej fazie swojej twórczości jej sztuka zyskała wątek autotematyczny, którego przykładem jest prezentowana praca. Redefiniując pozycję siebie jako artystki, jako matki, aż wreszcie jako kobiety Szpakowska Kujawska wniosła wiele istotnych, wyżej analizowanych wątków do dyskursów społecznych, politycznych, aż wreszcie feministycznych.

BASIA BAŃDA

1980

Bez tytułu, 2012

akryl, ekolina, asamblaż/plótno, 90 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Basia Bańda | 2012'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Interesują mnie różne rzeczy, ale najbardziej chyba emocje i tajemnica. (...) Próbuję od-słonić rzeczy na co dzień niedostrzegane, które nie zwracają na siebie uwagi, ale bywają fascynujące”.

Basia Bańda

Basia Bańda jest jedną z ciekawszych artystek nowego pokolenia, które Jakub Bana-siak określił mianem „zmęczonej rzeczywistością” generacji. Jej dorobek, o rozpo-znawalnym języku artystycznym, skupia się na wrażliwych aspektach ludzkiego bytu. Podejmując tematy cielesności i lęków skrywanych w podświadomości, eksploruje sferę emocjonalną poprzez surrealistyczne figury. Formy te zderzają się z ważnym motywem przewodnim jej twórczości – różowym kolorem, który wyraża złożony spek-trum prywatnych przeżyć. Charakterystyczna kolorystyka różu i bieli, w połączeniu z bestiariem przerysowanych stworzeń, kreuje prace niezwykle unikatowe. Zmysłowe i niewinne, jasne i niepokojące, prace artystki przemawiają do widza na płaszczyźnie fascynacji sprzecznością. Zainspirowane baśniami sceny z fantastycznymi postaciami stały się wyrazem strachu kryjącego się w wyobraźni. Psyche zdaje się być w centrum uwagi twórczyni i to właśnie widz sam sobie dopowiada ukryte znaczenia kryjące się w dziełach Bańdy.

W prezentowanej na aukcji pracy świat znany koegzystuje ze stworzeniem snu. Sylwetka humanoida, która zamiast twarzy posiada barwną plamę z ludzkim okiem w środku, siedzi na różowym gryzoniu, trzymając za obrożę dziecięcia. Ta groteskowa wizja wybudza niepewność wobec widzianego, atakując zmysły widza i prowadząc myśli ku coraz bardziej niekomfortowym ideom. Białe, płaskie tło pozwala na dalsze dopowiedzenie, a jednocześnie prezentuje tę scenę jako fragment nieznaną całości. Brak w kompozycji elementów, które wskazywałyby na prawdziwe niebezpieczeństwo skłania do kontemplacji nad funkcjonowaniem ludzkiej psychiki. Czy przedstawienie to jest wycinkiem bajki czy koszmaru? Odpowiedź na to pytanie pozostaje do decyzji odbiorcy.



58 α

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

Bez tytułu, 2013

gwasz/papier, 34 x 23,8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany na odwrociu: 'WALISZEWSKA'

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 200 – 2 900 EUR

Mroczna twórczość Aleksandry Waliszewskiej pogrąża widza w świecie groteski, fantazji i symbolu. Kreowana gwaszem, enigmatyczna sfera makabrycznych wizji jest zamieszкана przez obszerne bestiariusz, w którym istnieją nie tylko animalia, ale także hybrydy, syreny, kościotrupy i inne nadprzyrodzone stworzenia. W pracach artystki ożywają one w niepokojących scenach, które wywołują skojarzenia z koszmarem sennym. Wrażenie to jest często spotęgowane poprzez wszechobecną w jej dziełach tematykę przemocy. Odnajdujemy postacie (często małe dziewczynki) w stanach udręki czy deformacji. Ta okrutność staje się narzędziem badania ludzkiego ciała i wydobywania związanych z nim stanów emocjonalnych – naszych wrażliwości i lęków. Jednocześnie prace Waliszewskiej zachowują w sobie pewną bajkowość i naiwność, wykreowaną charakterystyczną stylistyką prostej kreski rysunku. Ten świat przeciwieństw potęguje atmosferę tajemniczości przedstawić, a przestrzeń niedopowiedzianego wprowadza pierwiastek symbolizmu.

W prezentowanym rysunku Waliszewskiej jest podobnie, panuje tu trwoga i zaduma. Monochromatyczna kolorystyka nadaje pracy charakter ilustracji gotyckiej powieści grozy, w której nadprzyrodzone wychodzi na jaw i jest częścią naszego uniwersum. Ukazana w centrum kompozycji mała dziewczynka jawi się jako hybryda o jelenich rogach, które nadają postaci charakter mistyczny. Umieszczona na tle wzgórz, obok kolczastych gałęzi, jawi się jako dziecko lasu, pewne swojego panowania w tym miejscu. Niemniej jednak jej wyraz twarzy jest rozgoryczony, co nadaje przedstawienu melancholijny wydźwięk, skłaniając do kontemplacji nad symboliką sceny. Ta groteskowa niezgodność jest polem eksploracji różnego spektrum emocji w działalności twórczyni.



59 α

JUSTYNA ADAMCZYK
1981

"Mask", 2024

technika mieszana/plótno, 160 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Justyna I Adamczyk I 2024 I "Mask"

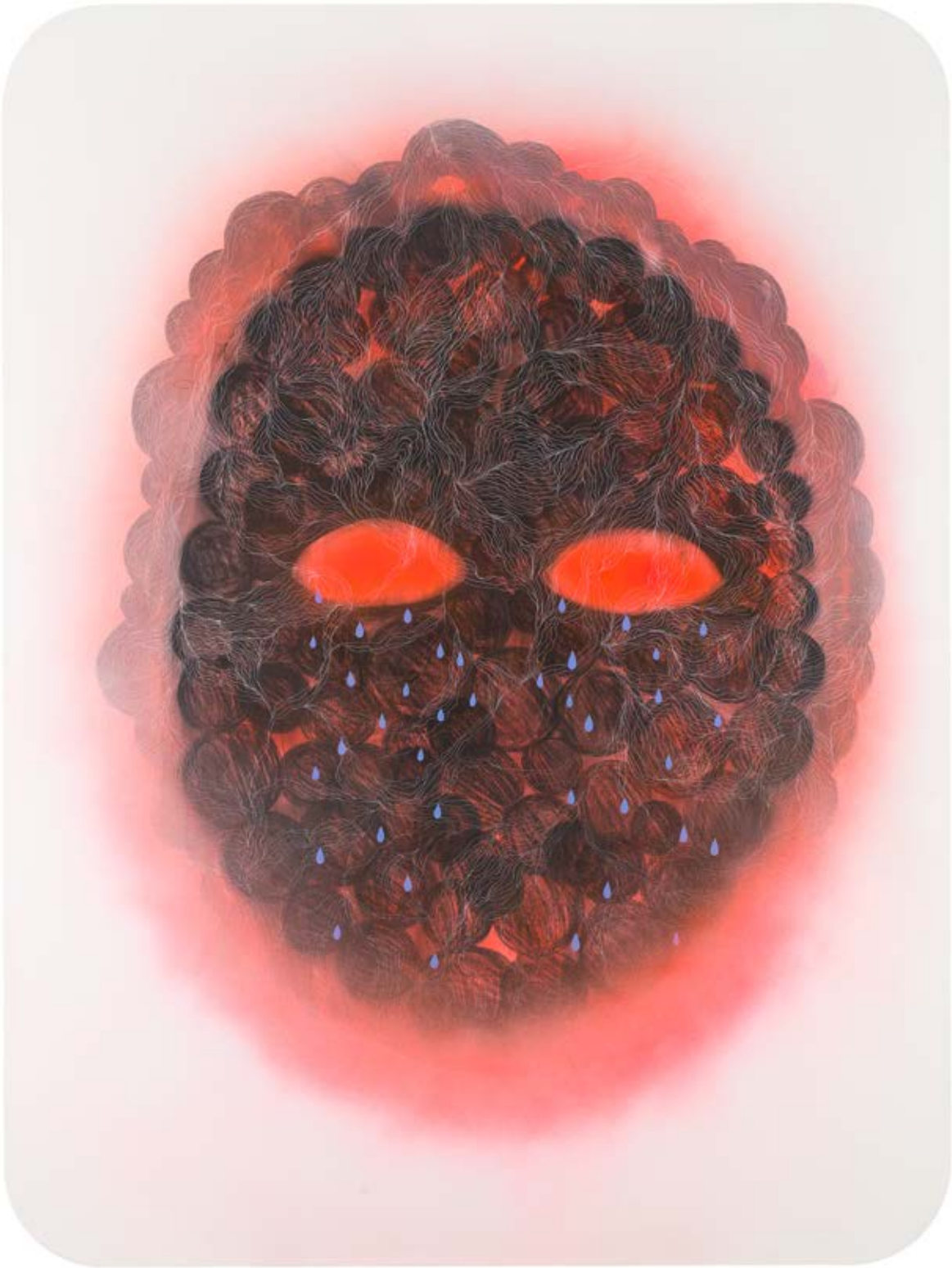
estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 600 – 4 700 EUR

„Poprzez instalacje, rysunki, malarstwo potrafię najlepiej oddać emocje. Poszukuję prostej, lecz niebanalnej, bogatej w symbolikę formy. Moje prace mają często charakter ikonograficzny. Każdy obraz jest powiązany z osobistą historią. Fascynują mnie relacje z ludźmi. Ilustruję własne subiektywne spojrzenie. Tworzenie traktuję jak notatnik. W projektach umieszczam rzeczy, o których chciałabym zapomnieć albo chcę zapamiętać”.

Justyna Adamczyk

W malarstwie Justyna Adamczyk stara się oddać własne emocje i doświadczenia, ilustrując indywidualne spojrzenie za pomocą prostej symboliki form. Impulsem dla jej twórczości są najtrudniejsze aspekty ludzkiego doświadczenia: uraz, utrata, żal, smutek i przerażenie. Celem artystki jest zarazem zapamiętanie i zapomnienie poruszenia. Ten cykl pamięci pozwala na pogodzenie się z udręką i przepracowanie kolejnych etapów gojenia. W języku artystycznym Adamczyk często posługuje się abstrakcyjnymi sylwetkami ludzkimi oraz nasyconą kolorystyką obrazów, aby wyrazić skrajne emocje rozgoryczenia.

Kluczowym motywem prezentowanego na aukcji obrazu jest maska, osadzona na tle jaskrawej plamy malarskiej. Zbudowana z czarnej, kulistej materii, przypomina chmury burzowe zasłaniające to, co ukryte. Jej strukturę przecinają połączone ze sobą białe nici, przypominające napięty układ nerwowy istniejący wewnątrz maski. Spod niej prześwituje rozmyta czerwień, niczym podrażniona tkanka skryta pod powierzchnią. Maska nie posiada ust, a więc nie może zabrać głosu, choć zarys oczu pozwala jej obserwować. Na tle mglistych konturów pojawiają się wyraziste łzy – manifest bólu anonimowej postaci. Brak indywidualnych rysów twarzy nadaje przedstawieniu uniwersalny charakter, przemawiający do widza jako czysty wyraz rozpacz.



60 α
KAROLINA KONOPKA
1995

"Jeżynki cmentarne", 2022

olej/piótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAROLINA KONOPKA | JEŻYNKI CMENTARNE | OL/PŁ | 100x100 | 2022'

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

POCHODZENIE:
zakup od artystki
kolekcja prywatna, Warszawa

Karolina Konopka – artystka urodzona w 1995 w Świętochłowicach – nie tylko maluje. Ona komponuje rytuały. W 2020 ukończyła malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, ale jej język artystyczny od początku wykraczał daleko poza płótno. Rzeźba, instalacja, wideo – to nie tyle techniki, co składniki. Jej dzieła smakują jak cukiernicze miraże, ale to tylko pozór słodczy. Pod polewą kryje się gorzki komentarz. Bo czy może być coś bardziej złudnego niż tort? Konopka wykorzystuje jedzenie – szczególnie desery – by rozprawić się z konsumpcyjną obsesją współczesności. Analizuje gesty, celebracje, rodzinne rytuały. Obnaża kulturę ucztowania i smutki kuchennego zaplecza.

Na wystawach indywidualnych takich jak: „Gyburstag” (CSW Kronika, Bytom, 2022), „Czekoladopodobne i tłusta masa” (Eskaem, Gdańsk, 2022), „Tortologia” (BWA Katowice, 2020), „Niższy biskopt” (Galeria Dobro, Olsztyn 2020) czy „Do ostatniej łyzy” (BWA Bielsko-Biała, 2025) pojawiają się obiekty znane z codzienności – ale zdeformowane, dziwne, senne. Konopka lubi flirtować z groteską i grozą. Domowe formy przeistacza w hybrydy na pograniczu jawy i fantazmatu.

Proces twórczy? Starannie skrojony. Przemysłany jak dobrze napisany przepis. Artystka zaczyna od słowa – to nie malarstwo, to pisanie jest dla niej pierwszym gestem twórczym. Pomysł rodzi się w notatkach, tekstach, recepturach. Czyta kulinarne instrukcje, analizuje język, rozkłada go na części. Potem – dzieło. Produkt. A na koniec? Podanie, czyli sposób ekspozycji, który wieńczy cały rytuał. To ceremonia pełna estetycznych wyborów.

W rozmowie z „Art One Shot” w 2023 zdradziła, że pracuje nad cyklem poświęconym „malarstwu funeralnemu” i „słodyczom cmentarnym”. Brzmi to jak oksymoron, ale czyż nie taka jest właśnie śmierć w naszych czasach – obleczona lukrem, wypierana pod pozorami elegancji? Praca „Jeżynki cmentarne” doskonale oddaje ten paradoks. Na pierwszy rzut oka – garść żelków, przesadnie zbliżonych, niemal lekko realnych. Ale ta szarość... to nie kolor dzieciństwa. To odcień nagrobków. Pamiątka przemijania. Słodycz obrócona w kamień. „Memento mori” o smaku syntetycznych owoców.



61 α

NATALIA BAŻOWSKA

1980

"Królowa pszczół", 2021

olej/piótno, 116 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Królowa pszczół | [sygnatura artystki] | 2021'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 300 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Polska

Podstawowym motywem twórczości artystki jest dobrostan ludzi, istot żywych i roślin, osiągnięty przez harmonijną współobecność wszystkich tych organizmów w środowisku naturalnym. Tego tematu dotyczył cykl „Dzieci Ziemi”, tworzony w latach 2010–2019. Równolegle artystka zajmowała się psychologicznym fenomenem „Stepowej Duszy”, oznaczającym instynktowną, wewnętrzną siłę, która skłania niektórych ludzi do nieustannej wędrówki, poznawania i zdobywania nowych nieznanych terenów, nie tylko w podróży, ale przez całe życie. Te emancypacyjne w stosunku do kobiet koncepcje wyrażały obrazy, w których na tle dynamicznych wirów farby, pojawiały się drobne, znakowe, kobiece postaci, lewitujące bez wysiłku w powietrzu, przeskakujące między roślinnymi kształtami, wspinające się z lekkością na góry, spacerujące w podmuchach wiatru na tle kosmicznych przestworzy nieba. „Królowa pszczół” łączy się bardziej z wcześniej wspomniana tematyką „ziemi”. W kompozycję pokrytą mrowiem drobnych elementów wtapia się figura ludzka, wyróżniając się lekko ciemniejszym odcieniem od otaczających ją i pokrywających zielono-złocistych owadów. Idea homogeniczności człowieka ze światem organicznym znajduje tu wymowną metaforę. Natalia Bażowska urodziła się w 1980 roku w Dąbrowie Górniczej. W latach 1999–2005 studiowała medycynę na Śląskim Uniwersytecie Medycznym. W roku 2007 podjęła studia doktoranckie przy Katedrze Psychiatrii i Malarstwa na Katowickiej ASP, zakończona doktoratem w 2010 roku. Dwa lata później, w 2012 roku, uzyskała dyplom na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Była laureatką Nagrody Głównej w konkursie „Artystyczna Podróż Hestii” w 2011 roku. Mieszka i pracuje w Katowicach.



62 α

CECYLIA MALIK

1975

"94 drzewo. Jesion" z cyklu "365 drzew", 2009/2010

C-Print/dibond, papier fotograficzny, 50 x 33 cm

'Cecylia Malik | 365 Drzew 2009/2010 | edycja 5/1 | pierwsza odbitka | z edycji 5 | 94 Drzewo | Jesion | 27.12.2009.'
ed. 1/5

estymacja:

2 500 - 4 000 PLN

600 - 1 000 EUR

„Od 25 września 2009 codziennie wspinałam się na inne drzewo. Akcja trwała równo rok, czyli 365 kolejnych dni w czasie, których zdobyłam 365 drzew, za każdym razem inne. Mieszkam w Krakowie, tak, że większość drzew pochodziło z Krakowa i okolic. Zdjęcia dokumentujące performans tworzą pewnego rodzaju kalendarz, pamiętnik pokazujący upływ czasu i zmiany pór roku.

Inspiracją projektu jest moja ulubiona książka, Italo Calvino pt. 'Baron Drzewołaz' – Cosimo 12-letni włoski baron po pewnej kłótni z ojcem, wchodzi na drzewo i postanawia nie zejść już nigdy na ziemię. Baron Drzewołaz dotrzymuje postanowienia. Cała książka to mądra i niezwykła, pełna humoru i zmysłowych opisów przyrody historia przygód dziejących się na drzewach. Cosimo zbuntował się i był w tym konsekwentny. Ja też traktuję swoją akcję, jako małą rebelię”.

Cecylia Malik



63

BOŻENA GRZYB-JARODZKA

1959

"Mamy dość", 2020/2025

szablon, akryl/płótno, 40 x 30 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'BGJ '25'

estymacja:
2 500 – 4 000 PLN
600 – 1 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Wieża Bab””, wystawa zbiorowa, Galeria Biała, Lublin, 10.09–5.11.2021

LITERATURA:

Ewa Ciepielewska i Bożena Grzyb-Jarodzka, Breaking News, Magazyn LEJDIS LUXUS nr 2, 2020

„Jestem kobietą i robię to, co uważam za słuszne – nie uznaję ról społecznych przypisywanych przez innych. Jestem zwolenniczką równości i jako kobieta-artystka nie czuję się ani gorsza ani, lepsza od innych artystów. Miałam to szczęście, że nie spotkałam się w świecie sztuki z nierównym traktowaniem. Sztuka jest moją miłością i wolnością, jedną z najważniejszych wartości w życiu i sposobem komunikowania się ze światem – komentarzem do spraw aktualnych, marzeniem, wizją przyszłości. Jest dobrem ogólnoludzkim”.

Bożena Grzyb-Jarodzka





64

BOŻENA GRZYB-JARODZKA

1959

"Wyjście różowych pomponów", 2020/2025

szablon, akryl/plótno, 40 x 30 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'BGJ '25'

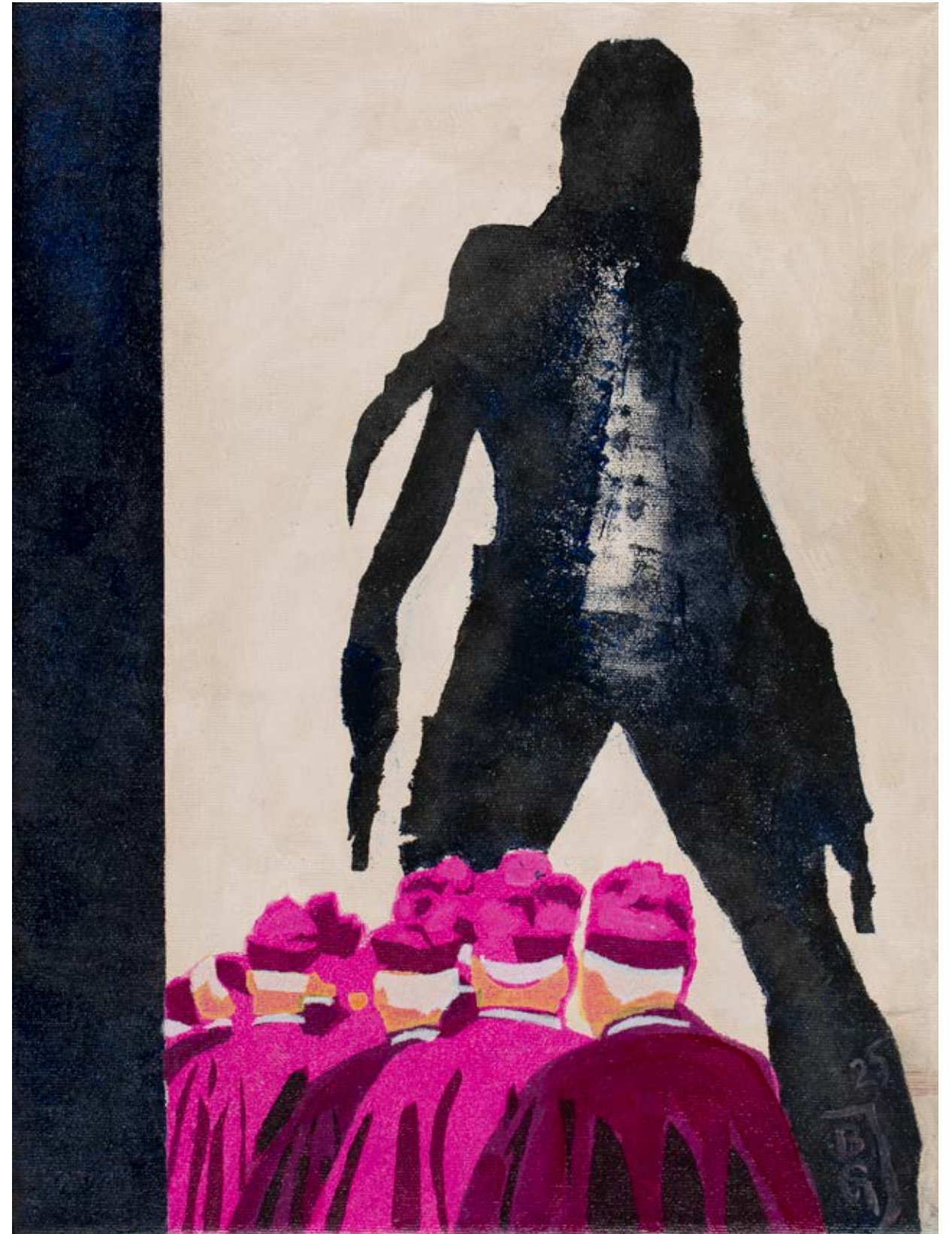
estymacja:
2 500 – 4 000 PLN
600 – 1 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Wieża Bab’”, wystawa zbiorowa, Galeria Biała, Lublin, 10.09–5.11.2021

LITERATURA:

Ewa Ciepielewska i Bożena Grzyb-Jarodzka, Breaking News, Magazyn LEJDIS LUXUS
nr 2, 2020



65

VIOLA GŁOWACKA

1985

"Bazar. Praga I", 2022

tempera/ płótno, 100 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Viola Głowacka I "Bazar. Praga I" I 2022r'

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

WYSTAWIANY:
„Kobiety Praca Praga”, Praga Labb OpenHeritage, SARP Bazar Namysłowska, Warszawa, 14-20.02.2022
Avec Plaisir, Studio BWA Wrocław, 21.06-21.07.2022

Artystka urodziła się w Białej Podlasce, studiowała w Lublinie, potem zamieszkała w Krakowie, a w końcu przeniosła się do Warszawy, gdzie mieszka od 2016. Głowacka emocjonalnie związała się z warszawską Pragą. Istnieją tam wciąż jeszcze staromodne biznesy, warsztaty rzemieślnicze i usługi, które artystka uwiecznia, zanim znikną w postępującym procesie gentryfikacji dzielnicy. W tej atmosferze artystka czuje się zadomowiona, bo jak mówi, sama pochodzi z takiego przemysłowego miasteczka blisko wschodniej granicy. Wybór tempery jako swojej naczelnej techniki malarskiej ma również związek miejscem urodzenia, gdzie ważną odgrywa prawosławie i związana z nim technika pisania ikon temperą na desce. Głowacka maluje praskie wedy i scenki rodzajowe, w których ujawnia się jej wybitna skłonność do groteski. Jest także zaangażowana w formowanie rzeźbiarskich obiektów ze zbieranych na ulicy butelek i puszek po alkoholach. Społeczne inklinacje artystki poprowadziły ją w kierunku sztuki w przestrzeni publicznej. Z okazji święta dzielnicy na nieużywanym już wybiegu dla niedźwiedzi w Praskim ZOO stworzyła instalację „Wyspa Dnia Poprzedniego” (2025) składającą się z zielonych szklanych kaktusów, ustawionych na sztucznych skałach wybiegu. Artystka nieraz traktowała swoje malarstwo jako broń – narzędzie politycznej walki. Powstawały obrazy – transparenty, z którymi wychodziła na protesty w obronie kobiet, pozbawionych przez polski Trybunał Konstytucyjny prawa do decydowania o swoich ciałach i życiu. Także obecnie, w obrazach Pragi, poczesne miejsce zajmują kobiety – potraktowane z sympatią „kobieta pracująca”, reprezentujące przy tym specyficzne dla dzielnicowej mody stylizacje. W kompozycji „Bazar. Praga I” taka właśnie typowa „prażanka” prezentuje się w witrynie stoiska, oferując na sprzedaż dmuchaną sex-lalkę. Jest to scenka rodzajowa wyposażona w charakterystyczne rodzajowe utensylia, jak popielniczka z niedopałkami papierosów czy kawałek tortowego ciastka, dopełniające informacje o życiu codziennym tej społeczności.



66 α

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

Bez tytułu

akwarela/papier, 70 x 50 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR

Aleksandra Waliszewska rozpoczęła swoją artystyczną drogę od wielkoformatowych obrazów olejnych. Wykonywała je z dbałością o technikę i rygorystyczną formę, czerpiąc z praktyk malarzy Quattrocenta. Te wczesne dzieła cechowała konserwatywna precyzja, jednak z czasem artystka zaczęła kierować się ku własnym, coraz bardziej niepokojącym wizjom. W jej późniejszych pracach, przede wszystkim gwaszach i akwarelach, pojawiają się upiorne sceny przypominające sny czy koszmary – wizje z pogranicza jawy i podświadomości.

W centrum tych kompozycji stoją dziewczynki, często przedstawiane jako wampiryczne, demoniczne postaci. Choć na pierwszy rzut oka mogą przywołać na myśl dziecięce rysunki, to w rzeczywistości są to starannie przemyślane układy o mrocznej, symbolistycznej treści, które mają wzbudzać w widzu poczucie niepokoju. Jak sama mówi: „Przede wszystkim maluję dla samej siebie. Nie mam zamiaru nikogo szokować. Jeśli już, to chciałabym być może kogoś przynębić” (https://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska_projectroom_wywiad_cattelan.pdf, dostęp: 28.07.2025). Obok dziewczynek, często na granicy opresji lub przemocy, pojawiają się zwierzęta – najczęściej koty, które przybierają fantastyczne, niekiedy potworne formy, wzbogacając apokaliptyczną atmosferę jej twórczości.

Waliszewska ma silne, artystyczne korzenie, jest czwartym pokoleniem kobiet w rodzinie związanej ze sztuką. Jej prababka Kazimiera Dębska była bajkopisarką, babcia, Anna Dębska, znaną pisarką, a matka, Joanna Waliszewska – rzeźbiarką. Ten dziedziczny ciąg twórczości znajduje odzwierciedlenie w fascynacji artystki motywami zwierzęcymi, które w jej pracach nierzadko stają się nośnikami mrocznych, symbolicznych znaczeń.

Prezentowane w katalogu dzieło to portret – temat często powracający w twórczości Waliszewskiej. Jej figuratywne malarstwo obfituje w portrety młodych dziewcząt, autoportrety i akty, w których realizm łączy się z wyrazistą ekspresją. W tym przypadku postać kobiety jest ukazana z dużą precyzją i realizmem, trzymając w dłoni pędzel – symbol artystycznej kreacji. Jednak forma pracy, wykonana w technice akwareli na papierze, zdradza ewolucję artystki w kierunku bardziej swobodnej, a zarazem sugestywnej stylistyki, która z powodzeniem balansuje między klasyką a współczesnym ekspresjonizmem, mniej upiornym, ale wciąż pełnym napięcia.



67

DARYA SIAMCHUK / CEMRA

1990

"Victim", 2022

lakier, olej/drewno, płótno, bandaż, 88 x 75 cm

sygnowany śr. d: 'CEMRA'

na odwrociu kompozycji pieczęć autorska z opisem: 'C E M R A | SIAMCHUK DARYA | 1990 BELARUS | << VICTIM >> |

OIL ON BANDAGE CANVAS | 85X75 CM | 2022'

po prawej stronie bandaż jest przecięty (przez straż graniczną)

estymacja:

6 500 – 9 000 PLN

1 600 – 2 200 EUR

WYSTAWIANY:

Cemra, „Lazaret”, Beseder Gallery, Praga, 5.10–9.11.2023



Cemra (Darya Siamchuk) to białoruska artystka multidyscyplinarna, która w swojej twórczości zgłębia temat traumy, wykorzystując malarstwo i performance. Michalina Sablik pisała: „Gra z klasycznym formatem obrazu w zdobionej ramie, traktując ją jak rzeźbę, a nawet ciało, które poddaje różnym stylizacjom. W ten sposób staje się ono krwawiącą raną, skórą pokrytą tatuażem czy iluzjonistycznie malowaną zasłoną” (Michalina SablikDiaspora. Białoruskie artystki i artyści w Polsce, 13.01.2023, <https://magazynsum.pl/diaspora-bialoruscy-artysci-i-artystki-w-polsce/>, dostęp: 8.08.2025). W centrum twórczości Cemry znajduje się nie tylko wizualny wymiar bólu, ale również jego somatyczne przejawy, które stają się punktem wyjścia do refleksji nad indywidualnym i zbiorowym doświadczeniem opresji oraz towarzyszącą mu melancholią. Polityczna emigracja okazała się momentem granicznym, po którym artystka zaczęła tworzyć przestrzeń łączącą prywatne i wspólnotowe historie w formę artystycznej wypowiedzi. Ból i proces gojenia w jej pracach przekształcają się w subtelny język wyrażający poczucie bezsilności. Z materii płaszczyzny malarskiej wyłaniają się zapisy rozpacz i bezradności wobec destrukcji oraz utraty człowieczeństwa w obliczu politycznego terroru. Pseudonim artystki – oznaczający w języku białoruskim „ciemność” – stanowi oś tematyczną jej twórczości, łącząc mroczną symbolikę z metaforą.

Motywy cielesne, takie jak siniaki, ślady krwi, opatrunki i blizny, pełnią funkcję świadectw złożoności procesu leczenia, który wymaga czasu, troski i uważności. Cemra zanurza odbiorcę w stan współodczuwania, traktując każde dzieło jako autonomiczny, „żywy” organizm zdolny przechowywać i przekazywać emocje. „Estetyka bólu jest sposobem na wyrażenie tego, co zazwyczaj jest tłumione” – mówi artystka. Obraz „Victim” zajmuje szczególne miejsce w jej dorobku, materializując osobiste doświadczenia bólu związanego z przymusowym opuszczeniem ojczyzny. Powstawał w ekstremalnych warunkach politycznych prześladowań i wojny – rozpoczęty w rodzinnym Grodnie, ukończony w Kijowie, a ostatecznie przewieziony do Warszawy, gdzie artystka obecnie mieszka i tworzy.

Czarne płótno w złoczonej ramie emanuje pustką, apatią i goryczą, stając się nośnikiem osobistej historii. „Victim” to metafora rany, która nieustannie krwawi – symbol fizycznego i emocjonalnego cierpienia kobiet zmuszonych do opuszczenia domu, konfrontujących się z traumą rozłąki oraz walką o przetrwanie. W kontekście współczesnych kryzysów migracyjnych obraz nabiera szczególnej mocy jako symbol pamięci, bólu i wytrwałości. Rezonuje z przesłaniem, że nawet w świecie pełnym destrukcji możliwe jest zachowanie wrażliwości, która staje się formą oporu wobec odczłowieczającej rzeczywistości. „Victim” odzwierciedla siłę i odporność kobiet w procesie przezwyciężania traum, wpisując się w szerszy dyskurs o roli sztuki kobiet w przestrzeni publicznej. Pokazuje, że rana – choć bolesna i wciąż obecna – może stać się źródłem przemiany, uzdrowienia oraz nieustannej walki o tożsamość i godność.

Bahrusz Samadov wyjaśnia: „Krew, jako materialny dowód rany, zawsze pozostaje widoczna, podczas gdy gojenie jest procesem. Ale czy uzdrowienie może kiedykolwiek zostać naprawdę zakończone? Czy zraniony podmiot może uciec przed swoją traumą? (Bahrusz Samadov, „Trip to Lazaret: symbolizing wounds”, 4.04.2024, <https://neweasterneurope.eu/2024/04/04/trip-to-lazaret-symbolizing-wounds/>, dostęp: 8.08.2025).

Artystka prezentowała swoje prace na wielu wystawach indywidualnych i grupowych, m.in. w MAD Gallery w Poznaniu (2025), Beseder Gallery w Pradze (2023), Muzeum Wolnej Białorusi w Warszawie (2023), A&V Art Gallery w Mińsku (2021) oraz Galerii Narodowej Pałac Sztuki w Mińsku (2021). Współpracowała także z galeriami i instytucjami w Londynie, Czarnogórze i Polsce.



Darya Siamchuk podczas trwania wystawy „Lazaret” w Beseder Gallery, Praga, Czechy, 2023 / archiwum artystki

68 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Viato", 1981

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | "VIATO" | WYM. 80 X 100 " TECH. OLEJ | ROK 1981'

odautorskie zszycia płótna

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony autorski certyfikat autentyczności



69

ANNA PODLEWSKA-POLIT
1971

Bez tytułu, 2017-2021

olej/piótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Anna Podlewska-Polit 2021 r.'
oraz: 'Anna I Podlewska I - Polit 2017'

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



W świecie sztuki i teatru dynamika na scenie oraz interakcja między aktorami to składowa kilku sił – reżyserii, scenariusza, scenografii oraz chemii, która wytwarza się między osobami grającymi. Ta ostatnia jest szczególnie wrażliwa na nowość, niespodziewane tu i teraz w precyzyjnie zaprojektowanym mikrokosmosie. Świat sztuki, literatury i teatru, podobnie do świata nauki, mają to do siebie, że ich małe wycinki mogą być drobiazgowo określone, generując przestrzenie gry wahające się od fikcji do sterylnej kalkulacji. Gdzieś pomiędzy, a może raczej w głębi tych czysto intelektualnych kategorii znajduje się przestrzeń percepcyjna, ludzka sfera kreatywna, która pozostaje w nieustającej interakcji z innymi organizmami, rzeczami oraz zjawiskami. W tej płaszczyźnie poruszają się osoby zajmujące się sztukami plastycznymi, które poprzez umiejętne manipulowanie materiały wytwarzają nowe struktury wizualne, za pomocą których mogą komunikować swoje wnętrze. W literaturze przedmiotu pisze się o wytwarzaniu własnego języka malarskiego, który jest uznawany za jedno z najoryginalniejszych osiągnięć w dziedzinie plastyki. Jednym z trudów zmiany świata podjętych przez feministki jest analiza i dekonstrukcja języka, który sprzyja utwardzaniu i podtrzymywaniu tego co było, a niekoniecznie działa. W tym kontekście, w twórczości współczesnych artystek poszukiwać możemy różnorodnych strategii wyrabiania sobie własnej drogi do komunikacji ze światem. Mogą to być strategie buntownicze, rewolucyjne, indywidualne oraz kolektywne, głęboko refleksyjne, odnoszące się do konkretnych zdarzeń i fenomenów w świecie kultury, odcinające się od tego co było lub wchodzące w dyskusję i transformujące dorobek i odkrycia twórców i twórczyń przed nimi.

W przypadku malarstwa Anny Podlewskiej-Polit możemy swobodnie mówić o ewolucji wrażliwości na kolor i głęboko medytacyjnej refleksji formalnej ujawniającej się w znakomicie dopracowanych kompozycjach abstrakcyjnych. W 1997 artystka obroniła dyplom z malarstwa w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Rajmunda Ziemskiego, uznanego klasyka awangardy i arsenałowca, który posługiwał się formą pejzażu metaforycznego, szczególną uwagę przykładał do znaku, a komunikację z odbiorcami swojej twórczości budował poprzez barwę. Jego rozumienie koloru było zaczerpnięte z tradycji kolorystycznej, tradycji graniczącej ze współczesnością, gałęzią twórców, którzy od koloryzmu nie odcinali się grubą linią, a tradycję tę transformowali. Połączenie pejzażu z abstrakcją oraz wyjątkową wrażliwością na kolor przywodzi na myśl również inną artystkę – Aleksandrę Jachtomę. Płótna Podlewskiej-Polit dostarczają jednak czegoś więcej. Subtelna gra kolorów przypomina raczej rozwiązania op-artowskie, które poprzez zestawienia kolorów i formy wpływać miały na aparat recepcyjny odbiorcy, bądź, poprzez wnikliwe i precyzyjne użycie koloru wchodzić w interakcję z przestrzenią i innymi znajdującymi się w bliskiej odległości obrazami, jak to miało miejsce w przypadku twórczości Wojciecha Fangora.

Gdzieś pomiędzy tradycją kolorystyczną, awangardowymi op-artystami, swój współczesny język tworzy i rozwija Anna Podlewska-Polit, która kompozycją w bieli i czerwieni otwiera przestrzeń do anegdoty i narracji osoby odbierającej obraz, historii, która pojawi się w wyniku ekspozycji na grę formy i kolorów obrazu. Jak skomentowała artystka: „Obraz czerwony kulisowo rozsuwa na boki płaszczyzny koloru, konfrontując spojrzenie odbiorcy z ‘głębią’ – apłą bieli. Buduje w ten sposób rodzaj sceny podatnej na wypełnienie materiały wyobrażeń. Ustanawia przestrzeń potencjalną, która jest miejscem samoprezentacji obrazu i zarazem narracji widza (...) stanowi pole napięć – swoistą scenę, lekko przystońniętą z dwóch stron czerwoną kotarą, dla rozrastających się historii, kondensując w sobie dystans między percepcją i materiały obrazu”.

Prace artystki należą do kolekcji Rothko Museum w Daugavpils, Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej oraz znajdują się w kolekcjach prywatnych.



Anna Podlewska-Polit, fot. dzięki uprzejmości artystki

KINGA POPIELA

1991

"Checked #1", 2024-25

akryl/ płótno, 119,5 x 119,5 cm (całość)
sygnowany i datowany na środkowej części: 'KINGA POPIELA | 2025'

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

W dysertacji doktorskiej „Postpictor: Ciało narzędziem” artystka określiła malarstwo jako intensywną cielesną praktykę. Artystka przełamuje tym samym historyczne „po-winności” sztuki geometrycznej. Tworząc w historycznie obciążonym modernizmem modusie abstrakcji, redefiniuje tę tradycję w kierunku ucieleśniania abstrakcyjnych wartości. Przyjęło się doszukiwać, zwłaszcza w obrazach abstrakcyjnych, elementów duchowości czy transcendencji. Popiela stanowczo się tej postawie przeciwstawia. Według niej obrazy są obiektami tożsamymi ze sobą, fenomenami zwykłej, nie- -metaforycznej egzystencji. Tło i figury istnieją w nich jako oddzielne przedmioty, mogące występować obok siebie lub nachodzić na siebie, nie generując w zało- żeniu żadnej malarskiej przestrzeni czy głębi. Zamiast transcendentnego artystka proponuje performatywne rozumienie obrazu jako przestrzeni zdarzenia, w którym autor spotyka się z odbiorcą. Tym zdarzeniem jest praca rąk artystki, przesuwają- cych gąbkę zamoczoną w farbie po powierzchniach płócien i rolach białego papieru. Forma uzyskiwania w wyniku jednorazowego, nieprzerwanego pociągnięcia zależy od wydajność farby i sprawności ciała artystki, a także od pamięci mięśniowej, ruchu nadgarstka, umiejętności samokontroli, intuicji i improwizacji. Odbiorca wędrując wzrokiem po obrazie odtwarza ustanowiony przez artystę porządek. Najnowsze prace artystki wkroczyły w przestrzeń rzeczywistości, która od dawna ją kusila, co widać było już w aranżacjach papierowych „Zwojów” z lat 2020-2024. Obecna praca, złożona z 8 płócien, posadowionych na ścianie, lekko się od niej odchyła. Kraciasty wzór poprzez skojarzenie z obrusem, zasłoną czy fartuchem bliski jest metaforom przestrzeni domowej, tak charakterystycznej dla sztuki kobiet. Zarazem jednak wykroczenie z płaszczyzny obrazu ku obiektowi przestrzennemu, zgodne jest z tradycją instalacji poznańskiej uczelni, uosabianą przez twórczość Jana Berdyszaka. Można odnieść wrażenie, że i tu mamy do czynienia z feminizacją (ucieleśnianiem) tego wątku.

Kinga Popiela urodziła się w 1991 w Kaliszu. Uzyskała dyplom na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w 2017. Obroniła doktorat na macierzystej uczelni w 2021. Mieszka i pracuje w Poznaniu.



KAROLINA JAKLEWICZ
1979

"Drugi brzeg", 2025

olej/płótno, 120 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAKLEWICZ | "DRUGI BRZEG" | 2025'

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

„Poranek był odwrotnością poprzedniego dnia. Nad gładkim morzem unosiły się delikatne obłoki, linia horyzontu leżała spokojnie, utrzymując równowagę świata. Odezwały się ptaki i owady”.

Karolina Jaklewicz („Luna”, 2024, s. 191)

Karolina Jaklewicz jest wrocławską malarką pisarką, kuratorką i naukowczynią. W sztuce posługuje się językiem geometrii. Jaklewicz była uczestniczką plenerów organizowanych przez Bożenę Kowalską obok takich artystów i artystek, jak Jerzy Kałucki czy Dorota Grynczel. Jednakże po 2016 roku jej malarstwo stało się „geometrią w stanie napięcia”. Przy jej pomocy artystka starała się wyrazić swoje uczucia wobec kolejnych dojmujących kryzysów, dotykających Polskę i świat, a dotyczących sytuacji kobiet i społeczności LGBT, wojny na Ukrainie, kryzysów migracyjnych i uchodźczych, populizmów i nacjonalizmów zagrażających demokracji. W swojej trzeciej opublikowanej powieści „Luna” Jaklewicz zaszyfrowała w fabularnej formie osobiste przeżycia z tych lat oraz opisała w jaki sposób stworzyła swój symboliczny język form w odniesieniu do ówczesnych wypadków politycznych. Ostatecznie bohaterka książki nie jest w stanie dłużej znosić nieprawości świata i udaje się na samotną wyspę – miejsce wyłączone z nurtu bieżących wydarzeń. Na tym przecięciu powieściowej biografii i prawdziwego życia artystka zrealizowała pragnienie uplastycznienia obrazu literackiego w cyklu abstrakcyjnych kompozycji malarskich. „Wyspa” jawi się w powieści metaforą emocjonalnego wyczerpania, którego podobnie do Jaklewicz doświadczyło wiele kobiet angażujących się w marsz „czarnych parasolek” i późniejsze protesty. Malarska kompozycja „Drugi brzeg” jest zaś przedstawieniem melancholii z dojmującym smutkiem samotnej postaci jako pionowej, białej linii, zatopionej w błękitnej pustce. Rzeczywiste centrum obrazu tworzy spojrzenie na domyślny, kłębiący się świat, którego my jednak na wyspie nie widzimy, bo pozostawiony został za nami, po drugiej stronie wody.





72 α

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

"Dwugłowa", talerz z serii "Syrena herbem twym zwodnicza", 2017

porcelana, śr.: 24,5 cm
numerowany na odwrociu: '34'
ed. 34/50

estymacja:
500 – 800 PLN
120 – 190 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączony certyfikat Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Prezentowany na aukcji talerz należy do specjalnej edycji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zostały wykonane z okazji wystawy „Syrena herbem twym zwodnicza” w 2017, inaugurującej działalność nowej wówczas siedziby muzeum. Poświęcona kulturowym znaczeniom syren, ekspozycja połączyła w sobie zagadnienia niejednoznaczności, mitologiczności i tożsamości narodowej tkwiących w słynnym symbolu Warszawy. Refleksji poddano potencjał tkwiący w herbie miasta, ugruntowany w niejasności definicji i enigmatyczności bytu syreny, który pozwala na uniwersalność jego zastosowania.

Ku tej czci trzy różne wzory prac artystki zostały naniesione na porcelanowe talerze. Odbitki syren odnoszą się wprost do jej twórczości – makabrycznej i fantazyjnej, umieszczonej w obszarze koszmaru i powieści grozy. Dwugłowa syrena Waliszewskiej nie jest przykładem typowej ikonografii syreniej. Jej ludzkość sprowadza się do kobiecych głów, podczas gdy nadprzyrodzony pierwiastek dominuje w naturze hybrydy.

„Wśród licznych gwaszy Aleksandry Waliszewskiej bez trudu znajdziemy takie, które mogłyby uchodzić za ilustracje do niejednej gotyckiej powieści grozy. Jednak mroczne klimaty i niesamowitości wysnute z fantazji osoby obdarzonej zdolnością do ich kreacji mają dużo bardziej złożony charakter. Obrazy Waliszewskiej powstają, aby wydobyć na jaw pewne stany emocjonalne, uruchomić pokłady wrażliwości, czy też może oswoić lęki. Fascynacje artystki kierują się ku ciemnej stronie, tam, gdzie łatwo się poddać chwilowemu szaleństwu. Gdzie makabra spotyka się z groteską, a pięknu towarzyszy groza. Widz wkracza do wnętrza świata wykreowanego przez Waliszewską i napotyka misterną płataninę znaczeń, do których klucz jest przed nim zrećtnie ukryty. Powinien zatem szukać własnych tropów, posiłkując się wskazówkami, na które naprowadza go podświadomość, instynktem tropiącym odległe nieraz asocjacje oraz powidokami obrazów z przepastnego repozytorium kultury wizualnej”.

Ewa Gorządek



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, zawierającą 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, obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od

równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, 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:

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10-15);

- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;

- 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.

- 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 łarcuszką, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje

- o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona 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, zawierającą 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 – oznaczają 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.

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

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 aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji.
7.

W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8.

Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1.

Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2.

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

- 2.1.

imię i nazwisko,
- 2.2.

adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3.

adres poczty elektronicznej,
- 2.4.

numer telefonu kontaktowego,
- 2.5.

w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6.

numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7.

kraj rezydencji podatkowej.

3.

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

4.

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1.

Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2.

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

archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 4.3.

Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych 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 zgodnie 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 Aukcjонера przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

Cena Postąpienie

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 – 3 000 000	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderze-

nia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4.

Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjонера zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5.

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

6.

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

7.

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

8.

W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjонера 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 dotyczy.

10.

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1.

Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, 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 komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

9.

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

10.

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

11.

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

12.

Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

13.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1.

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

2.

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

3.

Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

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

6.

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

7.

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

8.

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

- 8.1.

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

- 8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 8.2.1.

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

- 8.2.2.

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

to (65,40 zł netto) miesięcznie;

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

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

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

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

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. 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 (rękojnia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy 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 do celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

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

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

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

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

menta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

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

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

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

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Feminizm i sztuka kobiet • 1746KOL054 • 18 września 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak 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 kopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych 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

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział
Gospodarczy KRS 0000718495.

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 bez 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:

☐ 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 przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.

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

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

- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.

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

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

Julia Gorlewska 9, 20, 26, 56
Paulina Janiszewska 21–23, 51, 69
Valeryia Kaliaha 16, 29–30, 47, 67
Magdalena Krajenta 1–4, 11–12, 18–19, 31, 34–35, 39–43, 45–46, 50, 52
Dorota Monkiewicz 27, 61, 65, 70–71
Sofia Pavlenko 38, 44, 58–59
Anna Rożniecka 49
Kornelia Starczewska 5, 7, 10, 28, 37, 54, 72
Magdalena Wolszczak 25, 55, 60, 66
Katarzyna Żebrowska 32–33

FEMINIZM I SZTUKA KOBIET 18 WRZEŚNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Teresa Tyszkiewicz, 1987, fot. Zdzisław Sosnowski / Creative Commons
Teresa Tyszkiewicz, 1997 roku, fot. Zdzisław Sosnowski / Creative Commons
Alina Szapocznikow, 1972, fot. Maciej Musiał
Maria Jarema, 1963, fot. Tadeusz Rolke / Creative Commons
Teresa Tyszkiewiczowa, Z cyklu „Czapeczki”, 1976, fot. Ireneusz Pierzgalski / Creative Commons
Magdalena Abakanowicz, 1995, fot. Czesław Czapliński
Maria Michałowska, fot. Zdzisław Jurkiewicz / archiwum rodzinne
Ekspozycja autorstwa Izabelli Gustowskiej podczas 43 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, 1988, fot. archiwum artystki
Barbara Falender, 2025, fot. dzięki uprzejmości artystki
Teresa Murak, Zasiew, lata 90. XX wieku, fot. archiwum artystki
Dorota Kuźnik, fot. archiwum artystki
Agata Kus, fot. Maciek Jaźwiecki / archiwum artystki
Agata Bogacka w Zachęcie, 2011, fot. Marek Krzyżanek / Creative Commons
Anastasia Rydlevszkaya w swojej pracowni w Gdańsku / archiwum artystki
Iwona Demko, 2014/ Creative Commons
Dorota Nieznalska, Fotografia „Fetysz s-m” z cyklu „Implantacja Perwersji”, 2004–2005, fot. archiwum artystki

Dorota Nieznalska ze swoją pracą „Fetysz”, fot. archiwum artystki
Dorota Nieznalska, Instalacja „Pasja”, 2001, fot. archiwum artystki
Jadwiga Sawicka, fot. dzięki uprzejmości artystki
Aneta Grzeszykowska, 2013, fot. Marek Krzyżanek / Creative Commons
Katarzyna Górna, fot. archiwum artystki
31 styczeń 1972, fot. Anna Kutera / Creative Commons
Jolanta Marcolla, fot. archiwum artystki
Alicja i Bożena Wahl w przestrzeni własnej galerii, fot. dzięki uprzejmości Fundacji WAHL
Wystawa „Siostry Alicja i Bożena Wahl” w galerii lokal_30, 2021, fot. dzięki uprzejmości lokal_30
Alicja i Bożena Wahl, fot. dzięki uprzejmości Fundacji WAHL
Alicja i Bożena Wahl, fot. dzięki uprzejmości Fundacji WAHL
Teresa Rudowicz w krakowskiej pracowni, fot. Wojciech Plewiński
Erna Rosenstein, lata 60, fot. Adam Sandauer / Creative Commons
Anna Szpakowska-Kujawska, 2025, fot. archiwum artystki
Darya Siamchuk podczas trwania wystawy „Lazaret” w Beseder Gallery, Praga, Czechy, 2023, fot. archiwum artystki
Anna Podlewska-Polit fot. archiwum artystki

okładka front poz. 26 Paulina Stasik, „Opiekunki”, 2020
okładka II-strona 1 poz. 22 Agata Kus, „Uwaga mokre!”, 2019
strony 2–3 poz. 12 Natalia Lach-Lachowicz, „Sztuka postkonsumpcyjna”, 1975
strony 4–5 poz. 24 Agata Bogacka, Bez tytułu, 1999
strony 6–7 poz. 33 Iwona Demko, „Gramy jak cipy”, 2012
strona 8 poz. 63 Bożena Grzyb-Jarodzka, „Mamy dość”, 2020/2025
strona 14 poz. 45 Alicja Wahl „Julątko z Tadziem na finiszu”, 1974–75
strona 17 poz. 15 Natalia Lach-Lachowicz, „Seans Sztuczna fotografia”, 1982
strona 245 poz. 8 Magdalena Abakanowicz, Bez tytułu (Czarny, Czerwony, Niebieski i Żółty), około 1958
strona 246 poz. 59 Justyna Adamczyk, „Mask”, 2024
strony 248-okładka III poz. 10 Izabella Gustowska, „Względne cechy podobieństwa – O Niebie II” z cyklu „O Niebie, Ziemi i o sobie też” (Anioł II), 1987
okładka tył poz. 28 Martyna Czech, „Czarny żonkil”, 2022
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka





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

DESA.PL