

DESA
UNICUM



FEMINIZM. SZTUKA KOBIET

AUKCJA 16 WRZEŚNIA 2021 WARSZAWA















FEMINIZM. SZTUKA KOBIET

AUKCJA 16 WRZEŚNIA 2021

CZAS AUKCJI

16 września 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 16 września 2021

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

Alicja Sznajder

tel. 22 163 66 12, 502 994 177

a.sznajder@desa.pl

Małgorzata Nitner

tel. 22 163 67 02, 514 446 892

m.nitner@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709
m.wisniewska@desa.pl

DZIAŁ HR

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl
tel. 221 636 785, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86, 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

Kacper Tomaszkiwicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiwicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



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



ANNA SZYKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szykarczuk@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



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



JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 111 189



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47
795 122 702



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcyjerska
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



CEZARY LISOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908



AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
s.belling@desa.pl
539 222 774



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177



PAULINA ADAMCZYK
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980



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



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



JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent
Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202



JOANNA WOLAN
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
Specjalista, BOK
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent, BOK
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515



WERONIKA ZARZYCKA
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



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



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



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



KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



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



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



KINGA SZYMAŃSKA
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574



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



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



JULIAN KLONOWSKI
Doradca Klienta
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



NATALIA MAKARUK
Doradca Klienta
n.makaruk@desa.pl
787 388 666

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75



INDEKS

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| Abakanowicz Magdalena 11 | Kus Agata 19-21 |
| Anto Maria 16 | Lach-Lachowicz Natalia 34-36 |
| Bańda Basia 2-3 | Leszczyńska-Kluza Danuta 43 |
| Barlik Anna 59 | Martin Honorata 48 |
| Biała Alicja 56 | Maziarska Jadwiga 13-14 |
| Bogacka Agata 4 | Moskwa Magdalena 25 |
| Burska Bogna 27 | Nieznalska Dorota 26 |
| Chamczyk Izabela 57 | Ołowska Paulina 18 |
| Chlebek Monika 44 | Ostoya Anna 60 |
| Czech Martyna 46 | Partum Ewa 37-38 |
| Demko Iwona 31-32 | Pągowska Teresa 17 |
| Dwurnik Pola 50 | Piotrowska Krystyna 41 |
| Falender Barbara 47 | Rittersschild Małgorzata 61 |
| Górna Katarzyna 28-29 | Rolando Bianka 49 |
| Grzeszykowska Aneta 5 | Rosenstein Erna 15 |
| Grzybowska Agata 54 | Sawicka Jadwiga 1 |
| Gustowska Izabella 7-8 | Sawicka Magdalena 51-52 |
| Jabłońska Elżbieta 55 | Ska Aleksandra 23-24 |
| Jabłońska Karolina 22 | Ścibior Martyna 58 |
| Jarema Maria 12 | Tyszkiewicz Teresa 9-10 |
| Konopka Karolina 33 | Zeic (Piskorska) Liliana 30 |
| Kozyra Katarzyna 6 | Ziomkowska Erwina 45 |
| Kubiak Aleksandra 53 | Żebrowska Alicja 39-40 |
| Kuryluk Ewa 42 | |







LAPY
PRECZ
BEDE ŻYLA
TAK
JAK CHCE

STRAJK

STOP
USTAWY ANTYABORCZYNE
WYKAZUJĄCE
ŻE ŻYŁO
JEST

EDUKACJA
A NE
REKOLEKCJA

DIE

SPIS
KOŚCI

STOP

PRAC

NOVO



MYŚLE
CZUJE
DECYDUJE

KOBIECY

STOP

OP



PILNA POTRZEBA WYBUCHU WULKANU

„Matko moja (...), wracaj do siebie i pilnuj swojej roboty, krosien i kądzieli (...). Słowo do mężów należy, a ze wszystkich do mnie najbardziej, bo moja władza w tym domu”. Telemach, syn Odysa, zwraca się w ten sposób do Penelopy, a ta posłusznie odchodzi na górę, do kobiecych komnat. Przytaczając te słowa z „Odysei” Homera w swej książce „Kobiety i władza”, Mary Beard, profesorka filologii klasycznej z Cambridge, pisze, że stanowią one pierwszy w dziejach literatury zachodniej zapis męskiej dominacji. Homer pokazał, jak mężczyźni kontrolują, uciszają i wykluczają kobiety ze sfery publicznej, nawet wówczas, gdy są to ich matki i królowe. Celem życia Odysa i Telemacha ma być władza. Celem życia Penelopy „ugruntowywanie cnót niewieścich”. Posłuszeństwo, wierność, cierpliwość, skromność, pracowitość, milczenie.

Na szczęście kobiety nigdy nie dały się w pełni uciszyć. Kanadyjska pisarka Margaret Atwood, autorka „Opowieści podręcznej”, futurystycznej wizji patriarchalnego, totalitarnego państwa Gilead urządzonego przez mężczyzn na modłę starotestamentową napisała również „Penelopiadę”, feministyczną wersję „Odysei”. Przepisując homerycki epos, Atwood symbolicznie przeciwstawia się milczeniu kobiet w kulturze, obnaża również narcyzm i egoizm męskich fantazji. Nie jest to bynajmniej czcza rozrywka. Między literacką starożytnością a literacką wizją przyszłości jako Gieleadu wieści się szereg pytań nurtujących nasz świat tu i teraz. Dlaczego cel walki, którą kobiety toczą od stuleci, wciąż nie został w pełni osiągnięty? Dlaczego wciąż musimy walczyć o te same sprawy, lub w ulicznej wersji: „z tym samym gównem”? Dlaczego prawa raz zdobyte, zawsze mogą nam zostać odebrane? Równość w pracy, własny głos w kulturze i sztuce, dostęp do władzy politycznej, ochrona przed przemocą i molestowaniem, wspieranie opieki nad dziećmi i osobami zależnymi, prawo do decydowania o własnym ciele. Czy to rzeczywiście tak dużo? Czy domagamy się rzeczy niezwykłych?

W słynnym eseju „Bogini Wolności. (Dlaczego Rewolucja jest kobietą?)” Maria Janion rozważa ambiwalencję nowożytności, rodzącej się podczas rewolucji francuskiej. Kobiety jako grupa społeczna niewiele na niej zyskały. Zasługi kobiecego ludu Paryża zignorowano, a feministyczne postulaty rewolucjonistek unicestwiono ścięciem ich twórczyń na gilotynie. A jednak rewolucji towarzyszyła „Kobieta – Wolność – Przewodniczka, prowadząca lud na barykady, niosąca sztandar wyznawców lub oświetlająca drogę w przyszłość” – pisze Janion. Figura kobiety – rewolucji stała się, i jest po dziś dzień raczej romantyczną ikoną samego żywiołu, samej mocy przeistaczania świata, a nie uładzoną, oświeceniową alegorią zdobytego, „właściwego” porządku władzy.

W Polsce rewolucja kobiet objawiła swoje oblicze całkiem niedawno, między rokiem 2015 a 2021. W reakcji na autorytarny kurs, jaki nowa władza polityczna obrała wobec praw reprodukcyjnych kobiet, w całym kraju podniosła się największa w naszych dziejach fala feministycznego aktywizmu. Czarny protest, ściana furii, strajk kobiet, parasolki, komitet ratujmy kobiety, grupy Dziewuchy Dziewuchom, happeningi, koncerty, manifesty i piosenki pisane w jedną noc, wreszcie – piorunujący – używający pioruna jako logo – uliczny bunt rozniecony przez grupę strajk kobiet w okresie pierwszej fali pandemii. Wszystko to wybuchło w skali już niemal w Europie zapomnianej.

Rządzący wygrali tę batalię. Obecnie w Polsce „zasada godności człowieka jest naruszona przez orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego, w efekcie skazującego kobiety na tortury w sytuacji konieczności donoszenia ciąży i urodzenia dziecka dotkniętego wadą niepozwalającą na przeżycie” – pisze profesor Mirosław Wyrzykowski. Tyle terazniejszość.

Jednak przyszłość prawdopodobnie należy do nas. Juliet Mitchell, angielska feministka, akademiczka i psychoanalityczka, niegdyś nazwała feminizm „najdłuższą rewolucją”, nigdy niesięgającą krwawego etapu, ale też nigdy nieodstępującą od swych celów. Postęp nie jest tu linearny, raczej obserwować można ruch błędnego koła – dwa kroki w przód, jeden w tył lub na odwrót. Jest to jednak rewolucja „najgłębsza”, gdyż – wedle takiego pojmowania – domagająca się od społeczeństw przewartościowania wszelkich wartości, nie tylko dopuszczenia wykluczonej grupy do politycznego status quo. Wraz z władzą kobiet – feministyczną władzą kobiet, podkreślmy – nastąpić musi zmiana priorytetów całej cywilizacji, ściśle współgrająca z zasadą zrównoważonego rozwoju, etyką troski, głęboką ekologią. Te idee coraz rzadziej lekceważone są jako utopijne mrzonki, dla wielu oznaczają warunki naszego przetrwania.

Polityczny i społeczny gniew kobiet jest szczególnie odmianą gniewu ludu. Kobieca siła i solidarność stale trwają przy nas jak półuśpiony wulkan. Jego wybuchy są pokojowe, ale zawsze transgresywne, wyrotowe. Nie ma wątpliwości, że są światu bardzo, bardzo potrzebne i że jest to pilna, wręcz paląca potrzeba.

Kazimiera Szczuka

1. M. Beard, „Kobiety i władza. Manifest”, tłum. E. Hornowska, Poznań 2018. s. 115 (poniżenie, które spotkało Penelopę, jest opisane w „Odysei” Homera, 1,325-364, tu w przekładzie J. Parandowskiego, Warszawa 1981 – przyp. tłum.).
2. M. Janion, Kobiety i duch inności, Warszawa 2006
3. M. Wyrzykowski, Państwo a obywatel. Granice władzy, „Academia”, nr 2/66/2021, s. 12

1 †

JADWIGA SAWICKA

1959

"Płaszczki lalki B", 2005

akryl, olej/plótno, 70 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. SAWICKA 2005'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Daj mi wszystko”, Galeria Starmach, Kraków, 31.01-3.03.2006

LITERATURA:

Jadwiga Sawicka: Daj mi wszystko, katalog wystawy, [red.] Piotr Cypryański,
Galeria Starmach, Kraków 2006

„Ubrania są zamiast ludzi, są tym, co jest dostępne z zewnątrz,
są czymś pośrednim pomiędzy ubraną w nie osobą a kimś dru-
gim, kto ją ogląda. Są jakąś wypadkową między tym, czym się jest,
a kim się chce być”.

Jadwiga Sawicka



Choć można odnieść wrażenie, że widok sukienki wydaje się zupełnie neutralny i znajomy każdemu z nas, w pracach Jadwigi Sawickiej ewokuje niepokój, wyobcowanie oraz poczucie samotności, a nierzadko i straty. Prowokuje pytanie o los kobiety, która była jej właścicielką. Niezależnie od tego, czy elementy garderoby przedstawione są na płótnie, sfotografowane czy ulepione z plasteliny, zawsze w ujęciu Sawickiej stanowią pytanie o strefę prywatnego doświadczenia, kulturowego obrazu płci i tego, co składa się na nasz obraz świata. W twórczości Jadwigi Sawickiej najsilniej uwodzą przewrotność i niepokorność, które wywodzą się z zainteresowania kulturą masową i jej oddziaływaniem na społeczeństwo. Jednym z efektów strategii artystki jest ukazanie procesu ucieleśnienia ról kulturowych. Od lat 90. katalizatorem u Sawickiej stał się język reklamy – według autorki to właśnie on stanowi klucz interpretacji obrazów złożonych z tekstów lub przedstawień pojedynczych obiektów, takich jak ubrania i kosmetyki. Jak pisała w komentarzu do wystawy w 2003: „zdzieramy opakowanie, odkrywamy następane. Porównujemy, wyciągamy wnioski: nic się nie zgadza. Demaskujemy fałsz informacji na opakowaniu, ale wierzymy każdej następnej” (<https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka>, dostęp: 25.08.2021). Pierwsze elementy garderoby, spódnica, spodnie czy pantofle, pojawiały się w kompozycjach z lat 1994-95.





Artystka opatrywała je absurdalnymi tekstami parareklamowymi, takimi jak „Podszewkowanie”, „Wysokoamoniakalny”, „Lekki smak”. Z czasem teksty i przedmioty zaczęły występować osobno, a ważnym kontekstem stała się separacja. Słowa umieszczone na płótnach i wydrukach Sawickiej były wyjęte z kontekstu, często źle podzielone, pozbawione znaków diakrytycznych, czasami zaś niespodziewanie się urywały. Choć forma obiecuje komunikat, z zalewu medialnej informacji trudno wyciągnąć sens. A przecież owe krzykliwe, sensacyjne i drastyczne nagłówki kreują nasz obraz świata. Sawicka separuje je, podobnie jak części garderoby, które na jej płótnach nabierają nowych, emocjonalnych znaczeń. Wątki kobiece, splecione z kulturą masową, w twórczości Sawickiej znalazły szczególnie mocny wyraz na głośnej wystawie sztuki feministycznej „Wszyscy ludzie będą siostrami” w Muzeum Sztuki w Łodzi na przełomie 2015 i 2016. Artystka odwróciła znaczenie w kanonie twórczości uznawanej za kobiecą (czyli dekoracyjną). Znana przede wszystkim ze swojego „malarstwa pisanego”, umieściła słowa na powierzchni kilimów, powstałych dzięki ludowej technice tkactwa dwuosnowowego. Gorzkie hasła, demaskujące rzeczywistość, takie jak „Ból nie minie” i „Dynamika pogorszeń”, rozbijają aurę niewinności i dekoracyjności, usuwają prostą przyjemność z patrzenia na ludowe rękodzieło. Strategia autorki odwołuje się do działalności przedstawicielek feminizmu drugiej fali, które podważały tradycję przez subwersję praktyk rzemieślniczych i sztuk dekoracyjnych oraz rozbiły tym samym klasowy i patriarchalny podział na niskie i wysokie, kobiece i męskie, prywatne i publiczne.

2 †

BASIA BAŃDA

1980

"Całuję nóżki i rączki", 2009

olej, ekolina, włóczka/plótno, 30 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BASIA BAŃDA | WRZESIEŃ 2009'
oraz opisany na rancie: 'HAU HAU'

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Ci Ci”, Galeria Zderzak, Kraków, 6.12.2005–20.01.2006

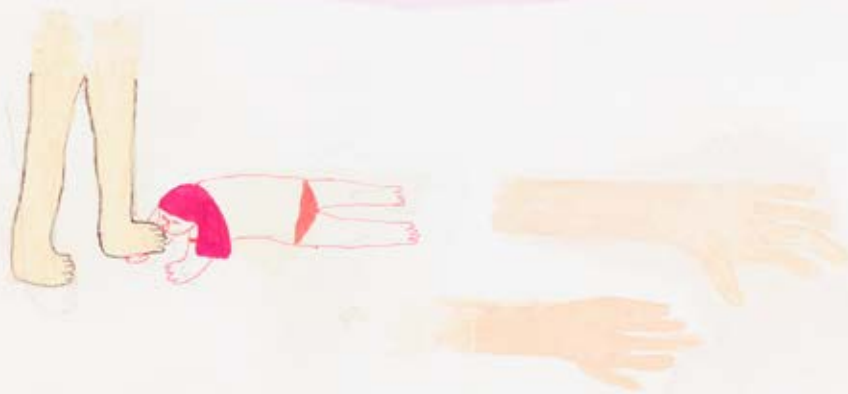
LITERATURA:

Ci Ci, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 49

„Jeszcze cztery lata temu obraz nie mógł powstać bez różu. Byłam nim zafascynowana i to była idealna barwa. Róż jako ucieleśnienie niewinności i delikatności, symbol małej dziewczynki jest skontrastowany często z brutalną treścią. Feminizm w sztuce nigdy nie był moim założeniem, jeśli w moich pracach pojawiają się takie treści, to wynikają po prostu z faktu, że jestem kobietą”.

Basia Bańda

Katuję nozki
i rączki



3 †

BASIA BAŃDA

1980

Bez tytułu, 2006

olej, ekolina, włóczka, koralki/plótno, 110 x 110 cm
datowany na odwrociu: '2006'

estymacja:


25 000 – 30 000 PLN

5 500 – 6 600 EUR

„Debiut Bańdy przypadł na lata dwutysięczne; była to dekada młodych artystów, epoka szybkich karier. Basia Bańda została bohaterką jednej z takich success stories. Należy do generacji, której przypisano 'zmęczenie rzeczywistością'. Tym terminem krytyk Jakub Banasiak nazywał narastający pod koniec pierwszej dekady XXI wieku opór młodych artystów przed wymogiem nieustannej krytycznej czujności i obowiązkowej obecności w debacie publicznej. Niektórzy zaczęli domagać się prawa do introspekcji, a nawet fantazji. Basia Bańda jest artystką, która prawa te egzekwuje w wyjątkowo interesujący sposób”.

Stach Szablowski, *Dlaczego zwierzęta?*, [w:] Basia Bańda, Ryszard Grzyb, *Zwierzęta*, katalog wystawy, Warszawa 2017, s. 3-4





Basia Bańda jest jedną z najciekawszych artystek debiutujących po 2000. Jej twórczość częstokroć porównywana jest do dorobku brytyjskiej artystki Tracey Emin, a wśród rodzimych kontekstów warto zwrócić także uwagę na podobieństwo do sztuki Marii Pinińskiej-Bereś. Na przestrzeni lat Bańda wypracowała swój dystyngowany styl. Poza technikami takimi jak rysunek oraz malarstwo artystka często sięga po te kojarzone z typowo kobiecym zajęciem jak szycie czy haft. W jej wykonaniu cechują się jednak pewną sierniężnością wynikającą z użycia taniach, ogólnodostępnych materiałów jak włóczka czy mulina, stosowanych przez uczniów szkół podstawowych w trakcie zajęć z plastyki. Styl ten, odcinający się od akademickich standardów i narzędzi, balansuje na granicy antyprofesjonalizmu i kiczu. Bańda niezwykle płynnie przechodzi od przedstawień związanych ze sferą dziecięcej fantazji do rozbudowanej intymności, co podkreśla stosowana przez nią gama kolorystyczna obfitująca w jasne pastele z dominantą odcieni różu, czerwieni i bieli. Ukazując osobiste continuum doświadczeń, buduje strukturę uniwersalną. Koralki, guziczki, falbanki czy brokat są zaproszeniem do bliskiego kontaktu odbiorcy z jej pracami. U Bańdy czułość nie wyklucza wulgarności, pragnienia nie niwelują lęków. Szczególnie wysublimowane są formy, w których naiwność oraz pornografia ujawniają cechy wspólne. Także teksty częstokroć pojawiające się w pracach Bańdy, zwykle nieporadne, przypominające dziecięce pismo, pomijające wręcz zasady ortograficzne, stanowią ważny element kompozycyjny. Są swojego rodzaju intymnym dziennikiem, skrzętnie prowadzonym przez artystkę. Z tych pozornie kokieteryjnych, ocierających się o estetykę kiczu kompozycji Bańda jawi się jako wnikliwa obserwatorka popkulturowej symboliki oraz, co ważniejsze, jako czołowa reprezentantka polskiej sztuki feministycznej.



4 †

AGATA BOGACKA

1976

"Nawiedzenie", 2003

akryl/plótno, 170 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'AGATA | 2003 | . NAWIEDZENIE '

estymacja:

75 000 - 120 000 PLN

16 500 - 26 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Raster, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Ja krwawię!”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 26.04-8.06.2003

„Agata Bogacka maluje do skutku. Za każdym płótnem kryje się długi i pracowity proces. Nigdy nie zatrzymuje obrazu na pierwotnej kompozycji. Pracuje nad obrazem do momentu, w którym efekt ją zadowala, w którym nic nie da się już do obrazu dodać i może go uznać za skończony”.

Karol Sienkiewicz



MATKA BOSKA BOGACKA

Na rodzimą scenę artystyczną Agata Bogacka wkroczyła z impetem w lekko skandalizującej atmosferze. We wczesnych latach 2000 pobrzmiwały ostatnie echa sztuki krytycznej, a do głosu zaczęli dochodzić artyści urodzeni w latach 70., jak Rafał Bujnowski, Wilhelm Sasnal czy Marcin Maciejowski, których punktem wyjścia do pracy twórczej stała się post-transformacyjna rzeczywistość. Również twórczość debiutującej wówczas młodej adeptki warszawskiej akademii stała się rodzajem egzystencjalnego portretu, który w przeciwieństwie do kolegów z grupy „Ładnie” miał bardziej indywidualny, egocentryczny charakter. Tuż po studiach w pracowni grafiki, które ukończyła w 2001, Bogacka wzięła udział w wystawie „Rzeczywiście, młodzi są realistami” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, a zaledwie rok później otworzyła tam swoją pierwszą indywidualną wystawę „Ja krwawie!”, określaną nierzadko mianem przełomowej. Za jej kuratelę odpowiedzialny był Stach Szabłowski. Na ekspozycji znalazło się 16 obrazów powstałych w przeciągu dwóch lat. Jak pisała sama Bogacka o zaprezentowanych tam pracach: „Maluję swoje życie. Tych, z którymi łączą mnie wspólne przeżycia. Czasem tych, którym czegoś zazdrościsz, albo kogoś, kogo chciałabym przy sobie zatrzymać. Malowanie jest dla mnie jak terapia albo jak pisanie pamiętnika. Prowadzę malarski dziennik stanów psychicznych. Ale myślę, że opowiadam też jakąś uniwersalną historię” (Monika Brzywczy, Ja krwawie!, „Wysokie Obcasy”, 26.04.2003). Wszystkie zaprezentowane na wystawie obrazy połączyły wątki autobiograficzne. Główną bohaterką większości z nich stała się młoda kobieta (portre-parole samej Bogackiej) uwikłana w sieć skomplikowanych relacji międzyludzkich. Na 16 płótnach autorka ukazała intymne sytuacje przedstawione w bardzo naturalistyczny, voyeurystyczny sposób. Sportretowała siebie i swoich bliskich, kreśląc intymną opowieść o toksycznych relacjach, związkach, seksie, bliskości, fizjologii i fizjonomii kobiecego ciała, ale też, a może przede wszystkim, o poczuciu wyobcowania i izolacji. Bogacka bez cienia prudencji ukazała obnażonych byłych, siebie obserwującą w lustrze własną waginę, ciekący mocz, kąpiącą pomiędzy ud krew, widoczną także na twarzy bohaterki trzymającej w ręku karton z sokiem. Wszystko po to, by bliski konsternacji odbiorca nie mógł jasno odpowiedzieć, czy to wydzielina, czy napój. Ekspozycja w warszawskim CSW wzbudziła wiele kontrowersji, na co wskazywać by mogły słowa recenzenta „Naszego Dziennika”, który skwitował wystawę mianem „zgnilizny moralnej”.

Na tle prezentowanych na wystawie „Ja krwawie!” obrazów praca zatytułowana „Nawiedzenie” jawi się jako scena wyjątkowa, gdyż jako jedyna z cyklu nawiązująca do kobiecego siostrzeństwa. Bohaterkami przedstawienia jest sama Bogacka, która czułym gestem wita spodziewającą się dziecka dziewczynę jej drogiego brata. W tej pełnej troski scenie można odnaleźć wzajemne wsparcie i rodzaj zrozumienia, które mogłoby się wydawać, że można otrzymać jedynie od drugiej kobiety. Temat macierzyństwa, w mniej lub bardziej dosłownej formie, regularnie pojawia się w pracach artystki. Sama kompozycja pracy wraz z nadanym przez autorkę tytułem wyraźnie konotuje z biblijnym przedstawieniem nawiedzenia Elżbiety przez Marię. Jest to zabieg charakterystyczny dla wczesnej twórczości artystki, której dyplom był współczesną wariacją na temat znanych w historii sztuki dzieł, jak „Śmierć Marata” Davida, czy „Śniadania na trawie” i „Olimpii” Maneta. Sama Kazimiera Szczuka pracę „Nawiedzenie” określiła mianem „Matki Boskiej Bogackiej”.

Sztuka Bogackiej tego okresu, traktująca zdawałoby się o najbanalniejszych czynnościach, stała się istotnie formą autoterapii, rozprawienia z przeszłością, stanami depresyjnymi, złamanym sercem, poczuciem bezsilności. Tych problemów żadna ze znających te stany z autopsji osób banalnymi by nie nazwała, a w pracach artystki dostrzegłaby obok uwożdżającej formy realizm, refleksję poświęconą trudnościom w nawiązywaniu relacji międzyludzkich i towarzyszący im smutek. Bogacka stała się niejako głosem swojego pokolenia, będącym raczej wołaniem o uwagę i pomoc niżeli zaplanowanym zawczasu manifestem. Artystka nigdy nie ukrywała przed widzem swoich stanów emocjonalnych, balansujących na pograniczu euforii i depresji, wręcz przeciwnie, stały się one podstawą jej twórczości. Jej nowatorskie spojrzenie, które dużo zawdzięcza dynamicznie rozwijającemu się wówczas myśleniu feministycznemu, ukazuje w odmienny sposób tradycyjne motywy: portret, sceny codzienne, intymność oraz seksualność. Jej postaci nanoszone w prostej, ascetycznej estetyce, przepełnione są bogactwem skojarzeń, odniesień oraz przemyśleń. To właśnie artystyczna wrażliwość autorki wypełnia po wielokroć rzekomo uproszczoną technikę.



5 †

ANETA GRZESZYKOWSKA

1974

"Hair #1", 2009/2021

C-Print/papier fotograficzny, dibond, 150 x 120 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'Aneta Grzeszykowska, Hair 1, 2009, ed. 3/3+1AP'
ed. 3/3 + 1AP

estymacja:

45 000 - 65 000 PLN

9 900 - 14 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Urodziny”, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder,
Wiedeń, 22.01-6.03.2010





Aneta Grzeszykowska tworzy głównie fotografie i filmy, które stają się narzędziami, jakimi artystka posługuje się przy przetwarzaniu przedstawień własnego ciała. Grzeszykowska często współpracuje z artystą Janem Smagą, który pomaga artystce rejestrować jej performatywne akty. Zarówno Grzeszykowska, jak i Smaga ukończyli Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, odpowiednio w 1999 i w 2000. Kluczowym momentem w ich wspólnej artystycznej podróży był cykl dziesięciu „Planów” (2001–2003) montaży fotograficznych, które artyści zaprezentowali w galerii Raster. Były to fotografie przedstawiające wnętrza dziesięciu warszawskich mieszkań, a także lokatorów w tych przestrzeniach, rejestrowane z perspektywy sąsiadów mieszkających piętro wyżej, w taki sposób jakby widz znajdował się w lokalu powyżej i miał na bieżąco dostęp do wydarzeń w mieszkaniu pod nim poprzez szklaną podłogę. Kompozycje te powstały przy pomocy obróbki fotograficznej wielu zdjęć, która pozwoliła na stworzenie swoistej makiety życia codziennego, stając się tym samym rodzajem bardzo intymnego studium społecznego.

Fotograficzne studia psychologiczne od początku znajdowały się w centrum twórczości artystki. Jak pisał Krzysztof Pijarski, to właśnie fotografie Grzeszykowskiej „stanowią zwornik twórczości artystki, bo w nich najwyraźniej uobecniają się charakterystyczny dla niej, nierozzerwalny spłot ciała, miłość i śmierci” (Krzysztof Pijarski, *Miłość i dziewczyna*, [w:] Aneta Grzeszykowska, *Love Book*, Warszawa, 2011, s. 33). Wielkoformatowa praca z cyklu „Hair” stanowi kwintesencję starannie wypracowanego stylu Anety Grzeszykowskiej. Podobnie jak cykl „Planów”, „Hair #1” oferuje możliwość niezwykle intymnego obcowania z twórczością artystki. W pracy tej odnajdziemy bardzo charakterystyczne dla jej twórczości motywy nieobecności i znikania, konfrontacji duchowości z cielesnością, a także wątki autobiograficzne. Najważniejszym tropem w przypadku jej twórczości jest fakt, że to sama artystka występuje przed kamerą, wcielając się w różne role i tworząc przyczynki do analizy jej performatywnych gestów. Grzeszykowska w swoich pracach bardzo często poszukuje potencjalnych dróg ucieczki od kulturowych stereotypów, które ogólnie definiują tożsamość kobiety. Artystka bardzo często operuje w tym względzie negacją, tak jak ma to miejsce w przypadku prac z cyklu „Album”, w którym artystka za pomocą Photoshopa wymazała swoją postać ze zdjęć w rodzinnym albumie. Podobnie, poprzez dekonstrukcje wizerunków własnego ciała, artystka stara się zanegować pewne utrwalone wzorce kulturowe.

W przypadku cyklu „Hair #1” ta negacja posunięta jest o krok dalej i koncentruje się na odrzuceniu jasno zarysowanej kontekstualności. Praca „Hair #1” budzi w odbiorcy niepokój. Nie jest to jednak ani lęk zrodzony z poczucia stanu zagrożenia, ani też dreszczyk emocji, który odczujemy podczas oglądania ulubionego horroru. Jest to raczej niepokój płynący z podstawowego aktu filozofowania – ze zdziwienia. Stojąc przed fotografią Grzeszykowskiej, trudno zignorować szereg egzystencjonalnych pytań, które ta praca nasuwa nam na myśl. Grzeszykowska balansuje pomiędzy widzialnością i niewidzialnością, które ograniczają zastosowanie cielesności do pewnych ustalonych konwencjonalnych przedstawień. Jednak nie są to odniesienia bardzo bezpośrednie, a raczej aluzje, które stanowią tylko wskazówkę do nadbudowywania bardziej rozległych narracji. Do rozważań tego typu skłania bardzo ograniczona indeksykarność znaczenia jej fotografii. Nie są to oczywiście prace anonimowe, znamy bowiem zarówno autora pracy, jak i modelkę przed obiektywem, jednak brakuje w nich jasno zarysowanego kontekstu. Grzeszykowska wypowiada się właśnie poprzez ten brak okoliczności, bardzo zręcznie operując pustką znaczeniową. Naturalnie, brak informacji może być również bardzo cenną informacją i właśnie ten wprawnie zastosowany zabieg artystyczny staje się źródłem niepokoju i stanowi przyczynek do konfrontacji widza z niebytem. Tym samym fotografie Anety Grzeszykowskiej zdominowane są przez nastrój wanitatywny, którego źródłem nie jest tematyka prac, ale raczej sposób oddziaływania jej fotografii na odbiorcę.

ó †

KATARZYNA KOZYRA

1963

"Olimpia", 1996/2017

fotografia barwna/dibond, papier archiwalny, 150 x 215 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Katarzyna Kozyra | "Olimpia" (Niebieska) | 1996/2017 | 1/3 + AP'
ed. 1/3 + AP

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

26 300 – 39 400 EUR

WYSTAWIANY:

porównaj: „Katarzyna Kozyra – Identity Bending”, Uppsala Konstmuseum, 27.01-1.04.2018

porównaj: Sammlung Hoffmann, Berlin 2015

porównaj: „British British Polish Polish”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 6.09-15.11.2013

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, Kulturhuset, Sztokholm, 29.09.2012-6.01.2013

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 15.11.2011-15.06.2012

porównaj: „Casting”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 4.12.2010-13.02.2011

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trydent, 21.02-30.03.2004

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, MOMA, Oxford, 27.01-7.03.2001

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, Museum of Contemporary Art, Zagrzeb, 2001

porównaj: „Katarzyna Kozyra”, Helsinki Art Gallery, 19.08-1.10.2000

porównaj: „Katarzyna Kozyra. Prace 1993-1999”, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, Gdańsk, 4.03-28.03.1999

porównaj: „Zonen der Ver-Störung / Zones of Disturbance”, Steirischer Herbst, Graz, 27.09-31.10.1997

porównaj: „Olympia”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 9.03-14.04.1996

„Przeszłam wszystkie etapy wstydu, odrzucenia swojej cielesności. Nie umiemy się nim cieszyć. Wmawia się nam, że ciało jest pokusą, narzędziem grzechu”.

Katarzyna Kozyra





**NIE JESTEM TĄ OLIMPIĄ,
NIE JESTEM TYLKO MODELEM,
NIE JESTEM TYM, CO PRZEDSTAWIAM**







Wystawiona w 1865 na paryskim salonie „Olimpia” Édouarda Maneta wywołała skandal, a zarazem stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych obrazów epoki. Tytułowa Olimpia, imię często używane w XIX-wiecznym Paryżu przez prostytutki, nie prowokowała widzów swoim nagim ciałem. To jej bezwstydy wzrok wbijający się w widzów najbardziej zbulwersowała publiczność. Manet wzorował się na ikonicznej, tycjańskiej Wenus z Urbino. Kompozycyjnie prace są do siebie zbliżone – obie przedstawiają nagie, młode kobiety wyciągające swoje ciała w półleżącej pozycji. Olimpia, w przeciwieństwie do Wenus, jest świadoma swojej seksualności – jej ręka władczo zakrywa jej łono, a w jej wzroku nie ma nic z uwodzicielskości Wenus.

Dyskusje nad obrazem Maneta toczą się do dzisiaj. Historycy sztuki polemizują na temat roli ciemnoskórej służącej prezentującej Olimpię kwiaty czy przedstawienia Olimpię jako niezależnej kobiety, która świadomie żyje ze swojego ciała. Bezsporny natomiast pozostaje fakt, że Olimpia jest widziana okiem mężczyzny. Jej ciało, świadome czy nie, jest stworzone, aby wywołać emocje u męskiego odbiorcy. Cieleśność i wyraźnie podkreślona seksualność Olimpię realizują się właśnie poprzez męskiego odbiorcę.

Prezentowana na wystawie praca jest jedną z części projektu „Olimpia”. Na sam koncept złożyły się 3 wielkoformatowe fotografie oraz kilkunastominutowe video rejestrujące zabieg chemioterapii Kozryra, która boryka się z nowotworem od 1992. W starannie zainscenizowanej fotografii Kozryra leży na usłanym błękitną pościelą łóżku w towarzystwie czarnoskórej kobiety podającej jej kwiaty oraz wykorzystanego z „Piramidy zwierząt” kota. Atrybutem pozwalającym zidentyfikować Olimpię jest cienka, czarna atlasowa wstążka przewiązana na szyi każdej z kobiet. Główna

bohaterka w przeciwieństwie do oryginału Maneta nie jest kobietą manifestującą swoją seksualność, lecz posiadającą pełną cieleśność pacjentką onkologiczną, przy czym podobnie jak swój pierwowzór pod względami estetycznymi jest nie do przyjęcia dla swych współczesnych odbiorców. Tak jak „Olimpia” Maneta, zdająca się być już kanonicznym przedstawieniem w historii sztuki, wśród ówczesnych widzów wywołała skandal sposobem prezentacji kobiecego aktu pozbawionym mitologicznego kamuflażu, tak też „Olimpia” Kozryra nie mieści się w konwencji prezentacji ciała kobiety. Autorka wyrwa bowiem Olimpię z jednej z najbardziej utartych konwencji portretowania młodych kobiet – jako uwodzicielskich Wenus Tycjana bądź istot świadomych swoich seksualności jak u Maneta. Zamiast tego dokonuje wolty, przedstawiając swoje nagie ciało wyniszczone chorobą nowotworową i obnażając fałsz i hipokryzję jednej właściwej projekcji kobiecości. W założeniu autorki „Olimpia” była próbą przywrócenia godności umierającemu, schorowanemu ciału, a także rodzajem polemiki z powszechnie lansowanym, oficjalnym wizerunkiem ciała pięknego, w pełni sił witalnych, zdrowego. Stała się kontestacją mitu nieprzemijającej kobiecości, rodzajem protestu przeciwko ujednocniającej funkcji kultury, a także obawiającemu w tradycyjnym dyskursie sztuki kanonowi kobiecego ciała. Jak wspominała sama Kozryra: „Pozwoliłam sfotografować się nagą pod kropiółką, by udowodnić, że chore ciało jest równie godne i normalne jak zdrowe. Gdy ładnie wyglądasz, nie myślisz, jak funkcjonujesz. Patrząc na chore ciało, czujesz jego śmiertelność. Wszyscy zdrowi są ok, bo nie ma w nich wywalonej na wierzch biologiczności. I chodzą sobie idealni”. (<http://katarzynakozyra.pl/projekty/olimpia/>, dostęp: 11.08.2021). Co ciekawe, to nie Kozryra miała być modelką tego projektu. Początkowo pozować miała jej znajoma ze szpitalnej sali, która podobnie jak artystka chorowała na ziarnicę złośliwą. Kobieta zmarła przed rozpoczęciem zdjęć.

7

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Ona I - Kobieta I", 1977

technika własna, płótno światłoczułe, wata, gąbka, szycie na maszynie/płótno, 157 x 84 x 9 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie:

'IZABELLA GUSTOWSKA [...] ONA (I) STRONA LEWA | TECH. MIXTE | 1977 | 105 x 160'

oraz nalepka wywozowa DESA Works of Modern Art Foreign Trade Company

estymacja:

250 000 - 300 000 PLN

54 800 - 65 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996”,

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1.10–15.11.2015

LITERATURA:


Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996, katalog wystawy,

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2015, s. 78

„Pamiętam, jak zaintrygowało mnie grube ciało znajomej Kingi P.,
jak Wenus z Willendorfu, wielki różowy, płodny znak i jak prace
z tego cyklu nazwałam po prostu ONA – KOBIETA I, II, III. 1977–78”.

Izabella Gustowska



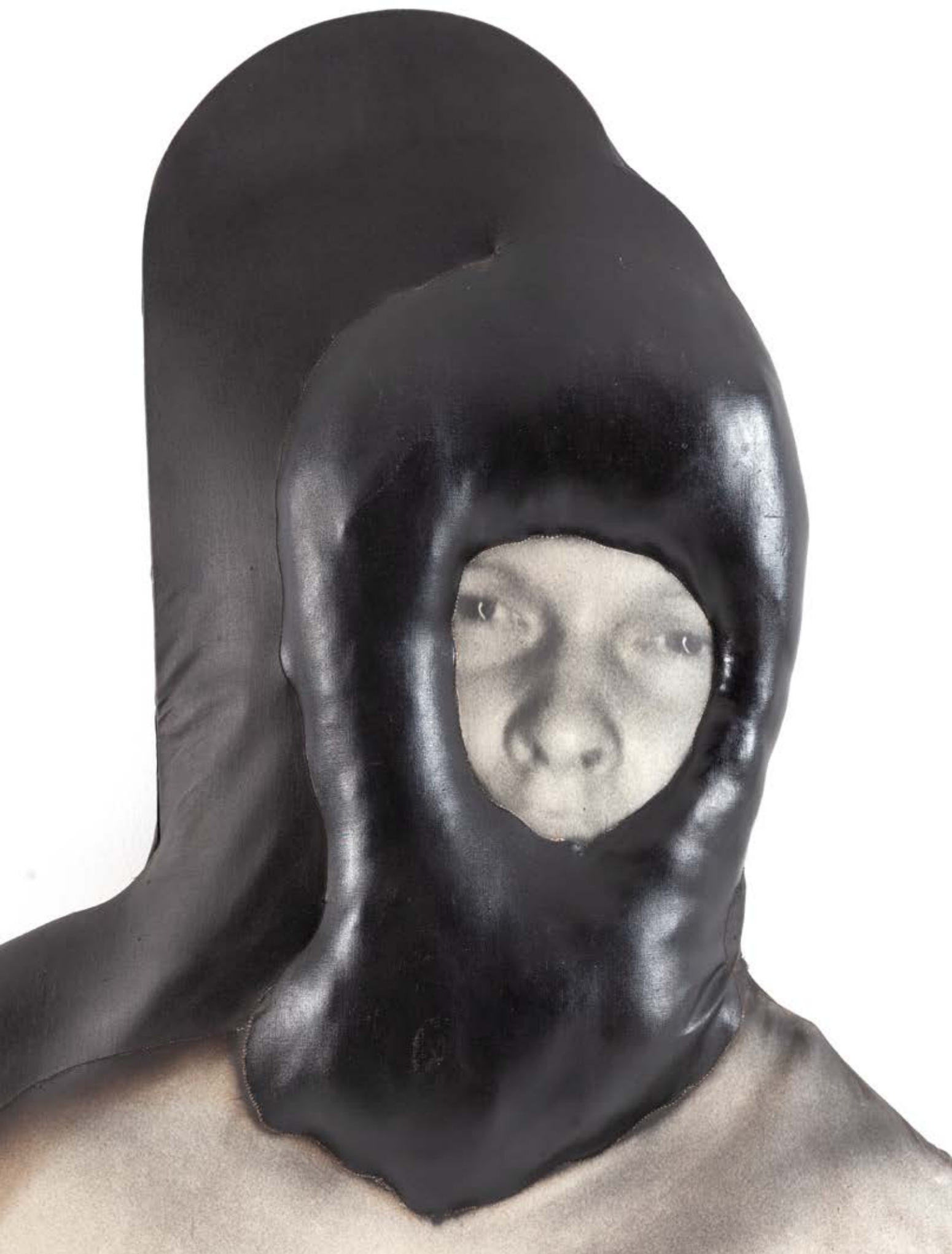


Obiekt malarski zatytułowany „Ona I – Kobieta I”, to jedna z ważniejszych prac o tematyce feministycznej, jakie powstały w Polsce po II wojnie światowej. Jest to przykład bardzo wczesnej twórczości Izabelli Gustowskiej, artystki, która zaliczana jest w poczet polskich prekursorok poruszających tematy związane z sytuacją kobiet. „Ona I – Kobieta I” to także pierwszy obiekt z serii czterech w cyklu, który dodatkowo otwiera dalsze poszukiwania artystki w obszarach związanych z problematyką kobiecego ciała. Pracy „Ona I – Kobieta I” towarzyszy również seria grafik zatytułowanych „Kobiety”, które artystka tworzyła w latach 1975–79. Wszystko to sprawia, że jest to jeden z kluczowych obiektów w procesie rozwoju sztuki feministycznej w Polsce.

Co ciekawe, praca zatytułowana „Ona I – Kobieta I” wyraźnie różni się od późniejszych obiektów malarskich Gustowskiej, które przede wszystkim tworzone były jako portrety psychologiczne i uwzględniały nie tylko kobiece ciało, ale przede wszystkim twarz, a przez to stany emocjonalne prezentowanych osób. Twarz portretowanej kobiety została zakryta „terrorystyczną” balaclawą, co, jak zauważa Paweł Leszkowicz, może przywołać na myśl działania rosyjskiej grupy feministycznej Pussy Riot (Paweł Leszkowicz, Izabella Gustowska: w stronę wolności!, [w:] Magdalena Piłakowska i Adrianna Sołtyśiak [red.], Izabella Gustowska – Pamiętam jak..., Pamiętam że..., Wybór prac 1977–1996, Sopot 2015, s. 23). W przypadku „Ona I – Kobieta I”, mamy więc do czynienia z przedstawieniem, które wyłącza z interpretacji podmiotowość portretowanej osoby. Modelką w tym przypadku była kobieta o bardzo obfitych, rubensowskich kształtach. Uwydatnione piersi i brzuch mogą przywołać na myśl przedstawienia kobiet, charakterystyczne dla górnopaleolitycznej kultury graweckiej, takie jak na przykład słynna figurka zwana Venus z Lespugue, czy też inna niewielka rzeźba znana pod nazwą Venus Morawiańska. Praca Gustowskiej wyraźnie odwołuje się do pewnego pierwotnego erotyzmu, który zestawiony został z wyobrażeniem matki karmicielki, co nabiera wyjątkowego znaczenia w obliczu kryzysów niedostatku, z którymi zmagało się społeczeństwo PRL-u końca lat 70. (Ewa Hornowska, Kobiety, od 1976, [w:] Izabella Gustowska. Life is a Story, [red.] Ewa Hornowska, dz. cyt., s. 110). W odniesieniu do wyboru modelki do swojej pracy Gustowska wspominała, że: „(...) zaintrygowało mnie grube ciało znajomej Kingi P., jak Venus z Wilendorfu, wielki różowy, płodny znak i jak prace z tego cyklu nazwałam po prostu „Ona I – Kobieta I” (Magdalena Piłakowska i Adrianna Sołtyśiak [red.], Izabella Gustowska – Pamiętam jak..., Pamiętam że..., Wybór prac 1977–1996, Sopot 2015, s. 79). W Venus Gustowskiej uderza bardzo syntetyczne podejście do kobiecej cielesności, które skupiło się na przełamaniu tabu związanego z utrwalonym w zachodniej kulturze kultem wyidealizowanych przedstawień kobiecego ciała. Taka bardzo lapidarna forma wypowiedzi, bezpośrednia, a jednocześnie niezwykle skuteczna w kwestionowaniu kodów społecznych stała się z czasem główną częścią składową kompozycji tworzonych przez Gustowską.

Drugim elementem, który wynosi pracę tej artystki ponad inne dzieła nurtu sztuki feministycznej końca lat 70. jest niezwykła haptyczność tego obiektu. O ile nie często pozwala się na dotykanie obrazów malowanych na desce czy płótnie, to w przypadku pracy Gustowskiej dotknięcie jej dzieła staje się wręcz imperatywem koniecznym do pełnego zrozumienia przekazu dzieła. Prace artystki, zwane często pieszczotliwie „poduchami”, czy też „ziemiaczkami”, bliskie są miękkiemu reliefowi. Celem artystki nie było jednak tutaj tworzenie synestetycznego festiwalu doznań, a skonfrontowanie ze sobą, jak to ujął Leszkowicz „maskulinistycznego wzrokocentryzmu i zmysłowo-dotykowych przestrzeni kobiecości”. To zestawienie ma swoje źródło w tekstach polskiej filozofki Moniki Bekke, która po wnikliwej analizie tekstów Henri Bergsona i feministycznych rozważań Luce Irigaray o kobiecym ucieleśnieniu zwróciła uwagę na fundamentalną rolę zmysłu dotyku w realizacjach Izabelli Gustowskiej. (Monika Bakke, Namiętności i inne przypadki, [w:] Izabella Gustowska. Względne cechy podobieństwa I–II, dz. cyt., s. 24). W takim ujęciu eksploracja właściwości formy, której podejmuje się Gustowska, staje się jednocześnie badaniem sposobów pojmowania odrębnością płci.

Należy podkreślić, że sposób prowadzenia artystycznych badań nad specyfiką płci sprawiają, że prace Gustowskiej nie odbiegają od feministycznej sztuki tworzonej w latach 70. w Stanach Zjednoczonych, czy też w Wielkiej Brytanii, choć – co ciekawe – sama artystka nie utożsamiała się z tym zwrotem w zachodniej kulturze. Z jednej strony za taki stan rzeczy odpowiadały głównie organy władzy PRL, które konsekwentnie unikały organizacji przedsięwzięć poruszających tematykę związaną ze sztuką kobiet. Z drugiej, idee ruchu feministycznego nie padły w Polsce Ludowej na zbyt podatny grunt i przez lata nie znalazły posłuchu, który mógłby zmateriałizować się w postaci uporządkowanych i sformalizowanych działań jakiegось frontu artystycznego. Mimo to działania kuratorskie, jakie Izabella Gustowska podejmowała od początku lat 80. w niewielkich instytucjach wystawienniczych w Poznaniu, były jednoznacznie feministyczne w charakterze, nie tyle w samym kontestowaniu rzeczywistości kulturowej, ile w sposobie afirmowania różnic między płciami, co zresztą zostało podkreślone przez samą artystkę: „Mogłabym powiedzieć, że opieram się na naiwnym przeczcuciu odmienności, wrażliwości, emocji, intuicji, biologii, instynktu, wreszcie poczucia siły i niezależności”. W swoich pracach Gustowska starała się „odkryć zmysłowość, wyobraźnię, zapomniane przeczcucia i życiową mądrość” (Obecność III, [red.] Izabella Gustowska, Galeria ON, Poznań 1992, s. 1).



8

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Względne cechy podobieństwa XXIII", 1983

technika mieszana/papier, 134 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu:

'Względne cechy podobieństwa tech. mixte 1/12 XXIII Izabella Gustowska 1983r'

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 500 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Izabella Gustowska. Pamiętam jak ... Pamiętam że... Wybór prac 1977-1996”,

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1.10-15.11.2015

LITERATURA:

Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977-1996,

katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2015, s. 103

Izabella Gustowska. Nowy Jork i dziewczyna, Poznań 2017, s. 14





Cykl pt. „Względne cechy podobieństwa” zrodził się z fascynacji artystki koncepcją względności podobieństw. Gustowska prowadziła studia nad tematyką tak zwanej bliźniaczości zastępczej i bliźniaczości z wyboru aż do 1990. W tym czasie powstawały wielkoformatowe grafiki wykonywane głównie w technice offsetu, instalacje i prace wideo. Do swoich prac multimedialnych artystka zapraszała pary bliźniaczek, które następnie nagrywała podczas spotkań organizowanych regularnie w kolejnych tygodniach, miesiącach i latach. Eksploracje te stworzyły swoisty dziennik, który pozwala zagłębić się w duchowość i śledzić ewolucję przeżyć i odczuć kobiet. Prace z tego cyklu to nie tylko zapiski z badań nad obiektem, ale także studia autobiograficzne. We „Względnych cechach podobieństwa” odnajdziemy przede wszystkim bardzo osobiste poszukiwanie własnej tożsamości. Nie jest to jednak brutalna, psychologiczna wiwisekcja, ale bardziej subtelne i metodyczne studium własnej wrażliwości prowadzone z zachowaniem rygoru formalnego podyktowanego przez właściwości technik medialnych, z którymi eksperymentuje artystka. I choć Gustowska podejmuje bardzo zróżnicowane tematy dotyczące na co dzień kobiety, to właśnie formalny rygor i często serialność jej prac stanowią o spójności całego cyklu. Czy to wideo, czy też niemal półtorametrowy offset, starannie wypracowany formalny uniformizm sprawia, że następujące po sobie prace z tego cyklu tworzą kolejne karty dziennika, na których Gustowska notuje swoje spostrzeżenia dotyczące względności podobieństw.

Co ciekawe, Izabela Gustowska sama jest bliźniaczką, co nadaje cyklowi jej prac dodatkowe znaczenie. Artystka często podkreśla, że ma aż troje bliźniąt. Naturalnego brata bliźniaka Macieja, oraz, jak to określa, „bliźniaczkę z wyboru”, swoją siostrę Lulę, a także „bliźniaczkę zastępczą”, czyli artystkę Krystynę Piotrowską. To właśnie z Piotrowską, Gustowska w latach 80. organizowała wspólne wystawy, które na stałe weszły do kanonu polskich wystaw poruszających temat sytuacji kobiet w społeczeństwie. Współpraca artystek rozwijała się od lutego 1978, kiedy to w poznańskim BWA otwarto wystawę zatytułowaną „Trzy kobiety. Ania Bednarczuk, Iza Gustowska, Krynią Piotrowska” (6 – 23 lutego 1978). Została ona przygotowana wspólnie przez trzy wystawiające artystki, które poznały się w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie dwie pierwsze pracowały. Relacja między Gustowską a Piotrowską zaowocowała takimi pokazami jak „Sztuka kobiet” przygotowana w Galerii ON w 1980, „Odbicia II – Izabella Gustowska, „Krystyna Piotrowska” zorganizowana w 1986 w Galerii Nykøping czy też „Print and Video Works: Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska”, która

odbyła się w 1989 w Fine Art Building Gallery – University of Alberta w Edmonton. Choć artystki współpracowały ze sobą przez wiele lat, to tak naprawdę nigdy nie przygotowały wspólnej pracy, pozostając w stałej relacji, ale nie tworząc artystycznej jedności. Jak zasugerowała Agata Jakubowska, do określenia charakteru tej przyjaźni można posłużyć się koncepcją „współ-egzystencji” stworzoną przez włoskiego filozofa Giorgio Agambena (Agata Jakubowska, „Nie siostrzaństwo a przyjaźń. Odbicia – wystawy Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej”, [w:] Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce, [red.] Agata Jakubowska, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 15, 2016, s. 76). Według Agambena pojęcia przyjaźni nie można zdefiniować poprzez semantyczne nadanie temu pojęciu zbioru cech ilościowych albo jakościowych, ale raczej przyjaźń określana jest poprzez na bieżąco stwarzający się i ewoluujący stan bliskości (Giorgio Agamben, *What is an apparatus? And Other Essays*, tłum. David Kishik i Stefan Pedatella, 2009, s. 28–29).

„Względne cechy podobieństwa” należy też odczytywać przez pryzmat sztuki kobiet, rozwijanej w świecie artystycznym od początku lat siedemdziesiątych, w dużej mierze pod wpływem ruchu kobiet czy idei feministycznych. Kluczową sprawą dla Gustowskiej stała się idea siostrzaństwa, która może być definiowana jako „relacja bliskości i poczucia więzi między kobietami niespokrewnionymi ze sobą, odsyłająca do wspólnoty doświadczeń wynikających z faktu bycia kobietą” (Agnieszka Mrozik, „Siostrzaństwo,” [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, [red.] Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2015, s. 511). W pracach Gustowskiej odnajdziemy również odniesienia do sytuacji. Jak pisała Maria Janion, koncepcja siostrzaństwa miała stanowić przeciwwagę dla braterstwa – dominującej w zachodnim świecie więzi między mężczyznami. Więzy, na których oparte jest nowoczesne pojęcie narodu i sposób jego funkcjonowania (Maria Janion, „Polonia powielona,” [w:] *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*, Warszawa 2005, s. 23–24). Serialność prac Gustowskiej nadaje „Względny cechom podobieństwa” kolejną warstwę znaczeń. Prace z tego cyklu to nie tylko zagadnienia dotyczące sobowtórów i bliźniaków, kwestii pokrewieństwa krwi, ale też bliźniaczości prac, czyli relacji między kopią a oryginałem, podobieństwo lustrzanego odbicia czy cienia do pierwowzoru.

„Względne cechy podobieństwa XXIII” to nie tylko zapis studiów artystki nad własną tożsamością, ale również bardzo interesująca praca z formalnego punktu widzenia. Jest to bez wątpienia jedna z ciekawszych prac graficznych, jakie powstały w Polsce po II wojnie światowej.



9 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Wata 5", 1981/1990

wydruk cyfrowy/papier fotograficzny, 17,50 x 12,50 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

„Niezwyczajnie sensualne ujęcia ukazujące artystkę owijającą swoje ciało w watę, wtulającą się w nią, szukającą schronienia w jej miękkości, wynikają z potrzeby afirmacji pierwotnej relacji między ciałem a materią, która w wielu kulturach związana jest z kobiecością. To próba odkrywania siebie poza procesami akulturacji, gorsetów, które narzuca nam kultura. Jednak wata, której biel i miękkość sugerują niewinność i delikatność, kryje też konotacje z krwią menstruacyjną, a więc z kobiecą fizjologią”.

Zofia Machnicka



10 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Vert", 2004

olej, szpilki/plótno, 60 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T.TYSZKIEWICZ 2004'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Vert | Teresa Tyszkiewicz | 2004 | 2004 | [nieczytelne] | 55x60'

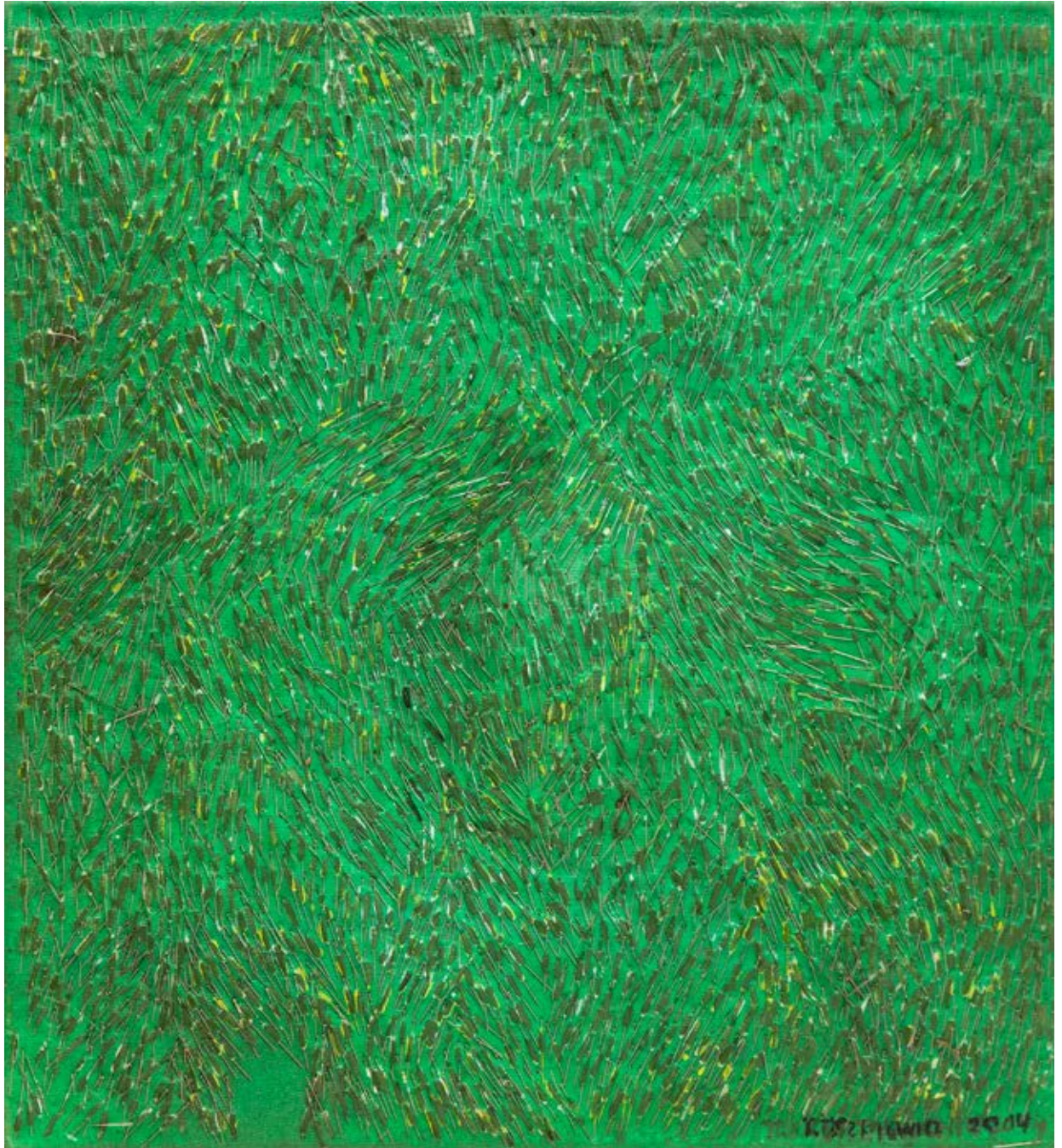
estymacja:


40 000 – 60 000 PLN

8 800 – 13 200 EUR

„Ciągłe oscylowanie na cienkiej granicy między erotyzmem a fizjologią, a nawet odrazą – to prekursorskie w latach 80. poszerzenie pola sztuki dla anormalnej kobiecości, w ramach której mieszczą się zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i brutalność, ból, siła, wręcz odraza”.

Zofia Machnicka





Obraz „Vert” Teresy Tyszkiewicz jest dla tej artystki zarówno charakterystyczny, jak i zupełnie wyjątkowy. Ta odmiennność zaznacza się w kolorze – soczystej zieleni trawy. Krzyk zieleni w jej twórczości nie jest spotykany często. W głównej palecie barw wykorzystywanych przez Tyszkiewicz były czernie, brązy, czerwienie, rozświetlane najczęściej dodatkiem złota. Zielony obraz jest w tej grupie mocno zauważalny. Elementem, który łączy go z twórczością artystki, pozostaje technika i nieodłączne w pracach Tyszkiewicz szpilki. Artystka zaczęła ich używać w swojej praktyce zawodowej już pod koniec lat 70. Kiedy w latach 80. Tyszkiewicz przeniósła się do Francji, szpilki stały się nieodzowną częścią powstających prac. Komponując swoje dzieła w sposób nowatorski, wykorzystywała szpilki jako swoiste tworzywo artystyczne, które łączyła z innymi technikami plastycznymi. Marta Czyż zauważa: „Szpilka jest materiałem eksperymentalnym, czymś nierozpoznanym jako technika. Interpretowanie nacięć może mieć zatem wszelakie formy. Tyszkiewicz jednak przelewa się pomiędzy nimi i zmusza do subiektywnej interpretacji jej jako osobnego bytu twórczego. Czymś fascynującym jest spoglądanie na twórczość, która wypełnia setki godzin spędzonych na skrupulatnym wbijaniu szpilki w płótno. Czymś z jednej strony agresywnym, z drugiej mantrycznym” (<http://miejmiejsc.com/sztuka/kuszaco-odstreczajace-stosunki-dialektyczne-teresy-tyszkiewicz/?fbclid=IwAR0chlPRITjI9vdtuEs0k9INcb50bldPYNKKHY-eeZD-36rLscPlvqqAT3hk>, dostęp: 25.08.2021). Na przestrzeni lat szpilki pojawiały się w ogromnej liczbie prac i wystąpień – czasem słożone, wbite rytmicznie w powierzchnię płótna, pokryte farbami, przylutowane, innym razem rzucone na twarz leżącej artystki lub zdobiące przywdziewaną przez nią do fotografii maskę.

„Vert” z 2004 to jeden z tych obrazów, nad którymi artystka pracowała mozolnie przez wiele dni. „Pamiętam zniszczone i zniekształcone dłonie Teresy kontrastujące z jej ciągle pięknym ciałem. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się dla artystki swego rodzaju transowym performansem angażującym jej ciało w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność” – mówiła kuratorka Zofia Machnicka w wywiadzie przed retrospektywną wystawą Teresy Tyszkiewicz w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2020 (<https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,25972422,nowa-wystawa-w-muzeum-sztuki-w-lodzi-teresa-tyszkiewicz-artystka.html>, dostęp: 25.08.2021). W obrazach szpilkowych zawarte jest doświadczenie bólu, który jest składową kobiecego istnienia. Tak otwarte komunikowanie tego aspektu życia kobiet było odkrywcze. Teresa Tyszkiewicz jako pierwsza, używając tego języka sztuki, wskazała drogę wielu innym współczesnym artystkom.



11 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Landscape" (szkic), 1976

deska, tkanina jutowa, żywica, 90 x 60 cm

sygnowany i datowany na tabliczce na odwrociu: 'ABAKANOWICZ | 1976'

oraz monogram wiązany: 'MA'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

43 800 – 65 700 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Fundacją Marty Magdaleny Abakanowicz–Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego

„Czym jest tkanina? Formuję ją, kształtuję z niej formy. Kiedy biologia naszego ciała przestaje prawidłowo działać, trzeba rozciąć skórę, aby dostać się do wnętrza, potem ją zeszyć jak materiał. Materiał ubiera nas i okrywa. Tworzony moimi rękami jest zapisem moich myśli”.

Magdalena Abakanowicz, 1978





Prezentowana w katalogu kompozycja „Landscape” powstała w roku, w którym Magdalena Abakanowicz rozpoczęła pracę nad jednym ze swoich najbardziej rozpoznawalnych cykli „Plecy”, który realizowała w latach 1976–93. Na serię złożyło się 26 figur przedstawiających przygarbione ludzkie plecy postaci siedzących, pozbawionych głów, z lekko tylko zaznaczonymi kończynami. Zaprezentowane od tyłu plecy są zawsze znacząco wydrążone od środka. Jak pisała Abakanowicz: „Fragmentaryczność sylwetek pozwala mi nadać znaczenie ciału. Pamiętam, jak na mojej wystawie w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris ktoś do mnie powiedział: ‘Twarz może kłamać, plecy nie mogą’” (<https://www.rp.pl/Plus-Minus/305159981-Magdalena-Abakanowicz-Plecy-nie-moga-klamac.html>, dostęp: 12.08.2021). W ramach wspomnianego cyklu artystka stworzyła figury opowiadające historię o zdawałoby się okaleczonych, fragmentarycznie ujętych, pooranych licznymi brzdami, zgarbionych postaci. To właśnie za pomocą jutowej tkaniny nasączonej dla zachowania kształtu żywicą udało się jej oddać

liczne zgrubienia, fałdy, załamania tworzące się z biegiem czasu na ludzkiej skórze. W omawianej pracy artystka skoncentrowała się na wybranym fragmencie ciała, nieodgrywającym dotychczas pierwszorzędnej roli w jej pracach, a jednocześnie wyraźnie konotującym z cyklem „Pleców”, na co wskazuje również czas wykonania pracy. Różni się od nich zaprezentowana płaskorzeźba, którą można podziwiać jedynie od tyłu. To właśnie prace z cyklu „Landscape”, czy „Embriologia” stały się zapowiedzią zmian w języku formalnym Abakanowicz. Dopełniły one tym samym portretu Abakanowicz jako artystki niezwykle wszechstronnej, otwartej na poszukiwania nowych form wyrazu.

Mówiąc o twórczości Abakanowicz, nie można nie dostrzec wagi, jaką artystka przywiązywała do materiału, w którym aktualnie pracowała. Widać to wyraźnie zarówno w tworzonych przez nią od połowy lat 60. abakanach, jak i rzeźbach pochodzących z końcowego okresu jej twórczości. Wielokrotnie podkreślała, że w procesie twórczym między



nią a materia najistotniejsze było zachowanie bliskiej, fizycznej relacji. Każda z tworzonych przez artystkę rzeźb kształtowana była jej rękami, przez co zyskiwała unikatowy i niepowtarzalny charakter. Jak sama mówiła: „Kształty, które buduję, są miękkie. Ukrywają wewnątrz siebie przyczyny miękkości. Ukrywają wszystko to, co zostawiam wyobraźni. Niewyjaśnione okiem ani naskórkiem palca, który bada, ani dłonią, która informuje mózg o doznaniach. Wnętrze jest tak ważne jak powłoka zewnętrzna. Za każdym razem kształtowane jako konsekwencja zewnętrznego albo zewnętrznego jako konsekwencja środka dopiero razem stanowią całość. Niewidoczny środek, pozostający domysłem, jest równie ważny jak wtedy, kiedy otwiera się dla każdego i pozwala na fizyczną penetrację”. Właśnie tworzywo, stawiające charakterystyczny opór zależnie od swych właściwości, oraz jego odczuwalność składają się na wrażenie pierwotności prac artystki. Wybór specjalnych surowców od lnu po jutę było wynikiem chęci działania w porozumieniu z naturą. Niezwykle ciekawe w tym kontekście wydaje się dostrzeżenie

przez autorkę pokrewieństwa pomiędzy splotem tkackim a fakturą ludzkiego ciała, częstokroć przypominającego niepowtarzalną strukturę abakanów, których to każdy centymetr powierzchni był inny, a który zestawiała z porowatością ludzkiej skóry. Interesująca wydaje się także tożsama funkcja obu tych „materiałów” polegająca na izolacji i oddzieleniu kruchego wnętrza człowieka od otaczającego go świata. Rzeźby Abakanowicz są bowiem portretem na obraz każdego człowieka, dzięki czemu zawsze były i będą zrozumiałe niezależnie od tradycji i kultury narodowej reprezentowanej przez widza. Poruszają i pobudzają do refleksji, zachęcając do spojrzenia w głąb siebie. W opinii krytyków niezwykle trudno osiągnąć w sztuce coś tak rzadkiego jak uniwersalizm. Sama artystka nazywała to natomiast dotarciem do starych, odwiecznych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie kodów.

12 †

MARIA JAREMA

1908–1958

Figura, 1956

brąz patynowany, 34,5 x 11,5 x 8,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: '6/12 | JAREMA'
na spodzie znak odlewni: 'ART-PRODUCT | POZNAŃ'
odlew współczesny wykonany w 2008
edycja: 6/12

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 400 – 21 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

VI Biennale, Sao Paolo 1961 (gipsowy oryginał)

jeden z odlewów rzeźby jest częścią ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie

LITERATURA:

Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik, Kraków 2011, s. 231

Agata Małodobry, Maria Jarema, Olszanica 2008, s. 71

Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908–1958, Warszawa 1998, s. 66 (il.)

Artystki polskie. Katalog wystawy, red. Agnieszka Morawińska, Ryszard Bobrow, Muzeum Narodowe w Warszawie 1991, poz. 338, s. 186 (il.)

Helena Blum, Jarema Maria, życie i twórczość 1908–1958, Kraków 1965

Prace rzeźbiarskie Marii Jaremy, choć współcześnie rzadsze niż abstrakcyjne kompozycje malarskie i graficzne, przez wiele lat były głównym obszarem jej zainteresowania. Nie powinno to dziwić, jeśli wziąć pod uwagę rzeźbiarską edukację, jaką odebrała artystka – w latach 1929–35 była uczennicą Xawerego Dunikowskiego na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kompozycje przestrzenne wystawiała przez cały okres międzywojenny. Rysunkiem i malarstwem zajęła się dopiero w czasie okupacji, z powodu braku środków na zakup kosztownych materiałów do tworzenia rzeźb. Gładkie powierzchnie rzeźb u Marii Jaremy pojawiły się dopiero po odwilży. Jej pierwsze prace rzeźbiarskie miały zwartą formę i nawiązywały do form organicznych. To właśnie do tego cyklu należy prezentowany w niniejszym katalogu odlew gipsowej rzeźby z 1956. Niedługo po przedwczesnej śmierci Marii Jaremy, w 1961 rzeźbę zaprezentowano na Biennale w São Paulo. Wtedy zapadła decyzja o utrwaleniu kruchoego pierwowzoru w pojedynczym brązie. Trafił on w 1964 do Muzeum Narodowego w Krakowie i wystawiany jest dziś na stałej ekspozycji. Prezentowany w naszym katalogu odlew powstał na podstawie gipsowego pierwowzoru, po reparacji wykonanej w 2008 przez konserwatorów warszawskiej Królikarni.



13 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

Bez tytułu, 1989

olej/piótno, 104 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska | 1989'


estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 200 - 17 600 EUR







Jadwiga Maziarska to jedna z najbardziej nowatorskich artystek na polskiej scenie sztuki, choć jednocześnie przez długi czas za mało znana. Pomimo bycia w najbliższym kręgu Tadeusza Kantora, nie wierzyła w promocję swojej sztuki. Twierdziła, że sztuka powinna się bronić sama. Dodatkowo chowała się w cieniu swoich przyjaciół – wielkich artystów, takich jak Jerzy Tchorzewski, Jan Tarasin czy Jerzy Nowosielski, przez co była za mało ceniona. Niestety, takie działanie poskutkowało zapomnieniem i marginalizacją obrazów Maziarskiej oraz całej jej twórczości.

Dopiero w latach 90. artystka została na nowo odkryta i jest bardzo pożądana przez kolekcjonerów i wielbicieli sztuki. Była pionierką w malarstwie materii w Polsce, gdyż już w latach 40. rozpoczęła tworzenie kompozycji przy użyciu kartonu i koronkowych tkanin o nieregularnym splocie. Jadwiga Maziarska swoją techniką wyprzedziła zarówno wielu artystów zagranicznych, jak i polską artystkę – Magdalenę Abakanowicz i jej abakany. Po wielu eksperymentach z materiałami Maziarska zajęła się malarstwem, które było dla niej najbardziej satysfakcjonujące. Interesowała się strukturą farby i jej nawarstwianiem na płótnie. W pewnym momencie prace artystki stały się bardziej trójwymiarowymi obiektami niż dwuwymiarowymi obrazami, gdyż Maziarska prawie w całości wypełniała je żłobieniami, spęcznieniami i wypukłościami. Obrazy malarki były wyjątkowe ze względu na swoją przestrzenność, która fascynowała artystkę, co sama nawet przyznała: „Materia mnie fascynowała, byłam nią bardzo podniecona. (...) Kolor ma na obrazie cechy materialne, konstrukcyjne (...). Obrazy wypukłe była dla mnie odkryciem nowej, nieznannej jeszcze formy materii. Tym właśnie jest dla mnie malarstwo – tworzeniem własnej artystycznej materii. (...) Kolor jest nie tylko farbą, którą nakładam na płótno. Jest jak krew. Jest tym dla malarstwa, czym krew dla organizmu” (<https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-maziarska>, dostęp: 25.08.2021).

Maziarska traktowała kolor na obrazie jak krew dla organizmu, co bardzo łatwo można przełożyć na część jej prac. Jedną z nich jest prezentowane dzieło z 1989 „Bez tytułu”. Już z daleka można dojrzeć podobieństwo kompozycji do struktur organicznych i tkanek znajdujących się w ciele człowieka. Wszystkie wgłębienia i wyźłobienia sprawiają wrażenie, jakby ruszały się, wprowadzając do obrazu życie. Ta praca jest idealnym przykładem mistrzowskiego warsztatu, jakim posługiwała się Maziarska, poprzez detale w nawarstwionej farbie i efekty, jakie ona daje całości obrazu. Cielistoróżowe odcienie dzieła tylko podkreślają jego podobieństwo do struktur organizmu i ożywiają całą kompozycję. Gra pomiędzy białymi i szarymi tonacjami tworzy kształty i cienie, wzmacniając uczucie trójwymiarowości. Umiejętności Jadwigi Maziarskiej ukazują mistrzostwo związane z operowaniem kolorem i strukturą, dające niebywałe efekty. Krytycy dostrzegli oryginalność i niesamowity talent Jadwigi Maziarskiej i w 2001 artystka została laureatką nagrody im. Jana Cybisa.

14 †

JADWIGA MAZIARSKA

1913-2003

Bez tytułu

kolaż/papier, 69 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Jadwiga Maziarska'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 800 – 13 200 EUR

LITERATURA:

Jadwiga Maziarska. Atlas Wyobrażonego, [red.] Barbara Piwowarska,
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 100
Jadwiga Maziarska: Jak mam Panu na to odpowiedzieć?, [red.] Barbara Piwowarska,
Galeria Piekary, Poznań 2018, s. 131

Prezentowana praca Jadwigi Maziarskiej jest przykładem jej przemienności i niesamowicie szerokich umiejętności artystycznych. „Bez tytułu” z 2 połowy XX wieku ukazuje fascynację artystki kolażem i zabawą z różnorodnymi materiałami. Cała kompozycja utworzona jest z fragmentów zdjęć kobiecych ciał, skomponowanych w jeden organizm. Aby nie odwracać uwagi widza od elementów ze zdjęć na środku obrazu, Maziarska zdecydowała się pomalować tło na kolor jasnorożowy, również podkreślający cielesność tej pracy. Nagie, kobiece ciała są również symbolem sensualizmu i erotyzmu, który jest podkreślony poprzez tonację obrazu. Wycięte oczy i usta z twarzy kobiet, które zazwyczaj są bardzo indywidualnym elementem ciała, sugerują uniwersalność dzieła.



15 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Popołudniowy akord", lata 70./80. XX w.

olej/karton, 44,50 x 40 cm (w świetle oprawy)

sygnowany w kompozycji: 'Erna Rosenstein'

sygnowany i opisany ołówkiem na odwrociu:

""POPOŁUDNIOWY AKORD" | Erna Rosenstein'

estymacja:

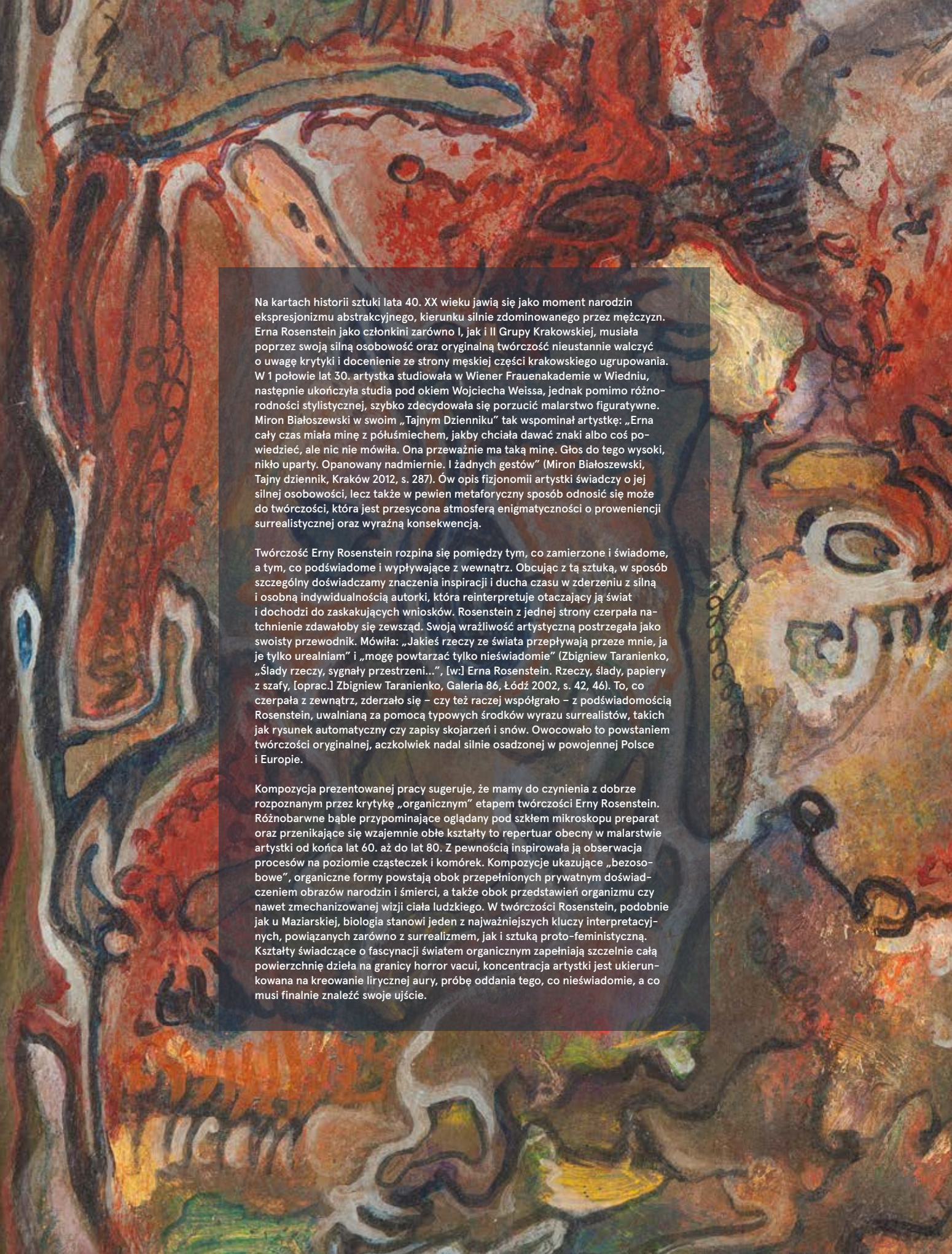
50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 400 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana ze spadkobiercą artystki

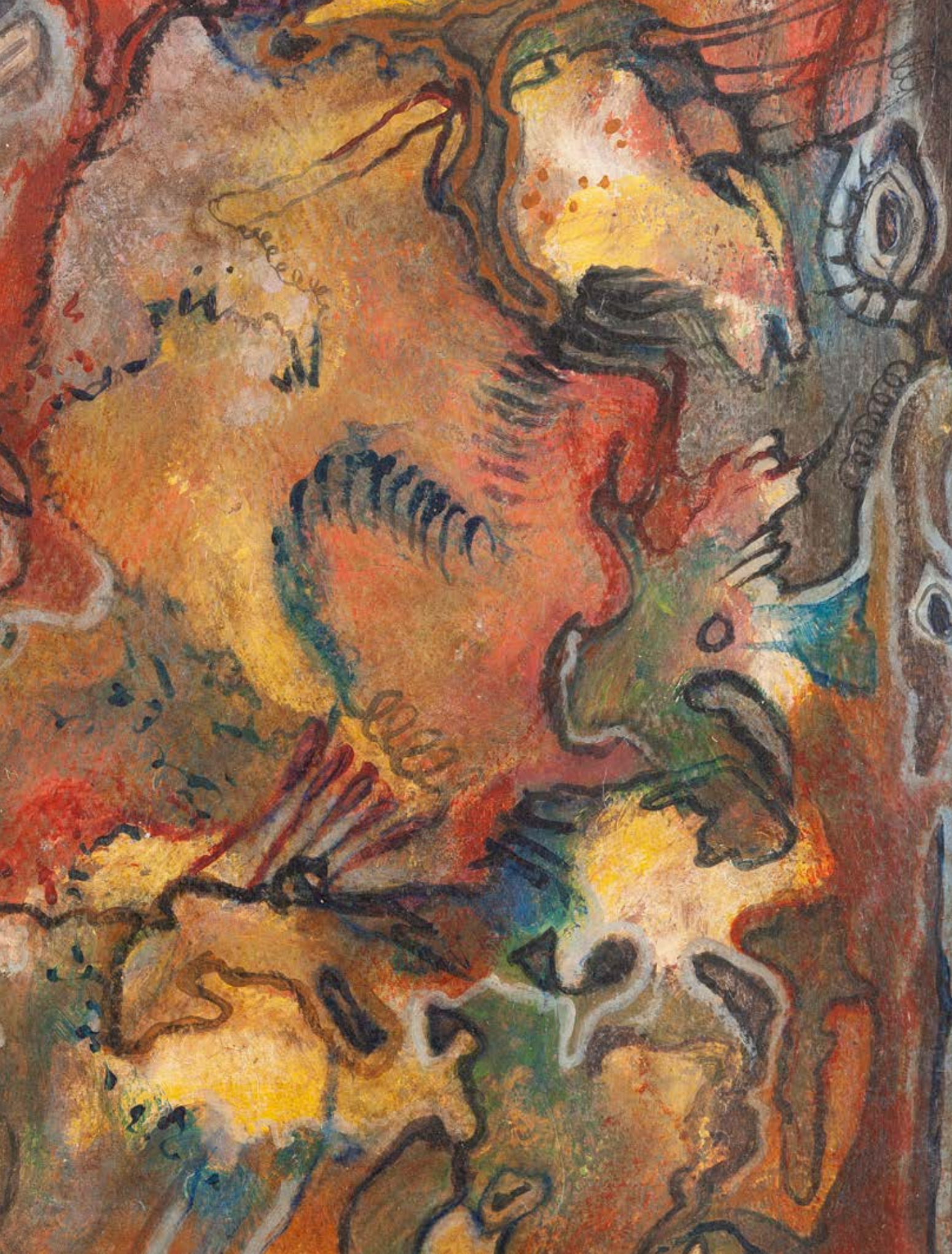




Na kartach historii sztuki lata 40. XX wieku jawią się jako moment narodzin ekspresjonizmu abstrakcyjnego, kierunku silnie zdominowanego przez mężczyzn. Erna Rosenstein jako członkini zarówno I, jak i II Grupy Krakowskiej, musiała poprzez swoją silną osobowość oraz oryginalną twórczość nieustannie walczyć o uwagę krytyki i docenienie ze strony męskiej części krakowskiego ugrupowania. W 1 połowie lat 30. artystka studiowała w Wiener Frauenakademie w Wiedniu, następnie ukończyła studia pod okiem Wojciecha Weissa, jednak pomimo różnorodności stylistycznej, szybko zdecydowała się porzucić malarstwo figuratywne. Miron Białoszewski w swoim „Tajnym Dzienniku” tak wspominał artystkę: „Erna cały czas miała minę z półśmiechem, jakby chciała dawać znaki albo coś powiedzieć, ale nic nie mówiła. Ona przeważnie ma taką minę. Głos do tego wysoki, niko uparty. Opanowany nadmiernie. I żadnych gestów” (Miron Białoszewski, Tajny dziennik, Kraków 2012, s. 287). Ów opis fizjonomii artystki świadczy o jej silnej osobowości, lecz także w pewien metaforyczny sposób odnosić się może do twórczości, która jest przesycona atmosferą enigmatyczności o proveniencji surrealistycznej oraz wyraźną konsekwencją.

Twórczość Erny Rosenstein rozpina się pomiędzy tym, co zamierzone i świadome, a tym, co podświadome i wypływające z wewnątrz. Obcuując z tą sztuką, w sposób szczególny doświadczamy znaczenia inspiracji i ducha czasu w zderzeniu z silną i osobną indywidualnością autorki, która reinterpretuje otaczający ją świat i dochodzi do zaskakujących wniosków. Rosenstein z jednej strony czerpała natchnienie zdawałoby się zewsząd. Swoją wrażliwość artystyczną postrzegała jako swoisty przewodnik. Mówiła: „Jakieś rzeczy ze świata przepływają przeze mnie, ja je tylko urealniam” i „mogę powtarzać tylko nieświadomie” (Zbigniew Taranienko, „Ślady rzeczy, sygnały przestrzeni...”, [w:] Erna Rosenstein. Rzeczy, ślady, papiery z szafy, [oprac.] Zbigniew Taranienko, Galeria 86, Łódź 2002, s. 42, 46). To, co czerpała z zewnątrz, zderzało się – czy też raczej współgrało – z podświadomością Rosenstein, uwalnianą za pomocą typowych środków wyrazu surrealistów, takich jak rysunek automatyczny czy zapisy skojarzeń i snów. Owocowało to powstaniem twórczości oryginalnej, aczkolwiek nadal silnie osadzonej w powojennej Polsce i Europie.

Kompozycja prezentowanej pracy sugeruje, że mamy do czynienia z dobrze rozpoznany przez krytykę „organicznym” etapem twórczości Erny Rosenstein. Różnobarwne bąble przypominające oglądany pod szkłem mikroskopu preparat oraz przenikające się wzajemnie obłe kształty to repertuar obecny w malarstwie artystki od końca lat 60. aż do lat 80. Z pewnością inspirowała ją obserwacja procesów na poziomie cząsteczek i komórek. Kompozycje ukazujące „bezosobowe”, organiczne formy powstają obok przepelnionych prywatnym doświadczeniem obrazów narodzin i śmierci, a także obok przedstawień organizmu czy nawet zmechanizowanej wizji ciała ludzkiego. W twórczości Rosenstein, podobnie jak u Maziarskiej, biologia stanowi jeden z najważniejszych kluczy interpretacyjnych, powiązanych zarówno z surrealizmem, jak i sztuką proto-feministyczną. Kształty świadczące o fascynacji światem organicznym zapełniają szczególnie całą powierzchnię dzieła na granicy horror vacui, koncentracja artystki jest ukierunkowana na kreowanie lirycznej aury, próbę oddania tego, co nieświadomie, a co musi finalnie znaleźć swoje ujście.



16 †

MARIA ANTO

1937-2007

"Plaża", 1975

akryl/plótno, 50 x 70 cm

sygnowany i datowany w odbiciu lustrzanym p.d.: 'Maria Anto 1975'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MARIA ANTO 1975 "PLAŻA" 50x70 | Maria Anto 1975 | 652'

estymacja:

10 000 - 16 000 PLN

2 200 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki

kolekcja prywatna, Polska





Maria Anto jako jedna z niewielu kobiet ukończyła warszawską Akademię Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa w 1962, a już rok później została zaproszona do udziału w Biennale w São Paulo. Ta polska artystka to jedna z najwybitniejszych malarek XX wieku. Wyróżniającą cechą jej twórczości jest jej wyjątkowy styl, którego nie da się określić jednym terminem. Eksperci i krytycy oscylują między surrealizmem, prymitywizmem a malarstwem baśniowym. Malarstwo Anto odbiega od jakiegokolwiek konkretnego stylu czy okresu w sztuce, jednakże da się odnaleźć w nim zbieżne elementy z twórczością Maxa Ernsta – bliskiego przyjaciela artystki. Kontrastujące kolory, baśniowe scenerie i uproszczone formy to wszystko komponenty, które da się znaleźć na prawie każdym obrazie malarki.

Metaforyczne malarstwo Marii Anto bardzo odbiegało od szarych realiów PRL-u, ponieważ było dla niej odskocznią od rzeczywistości. Bardzo duży wpływ na artystkę miało również jej tragiczne dzieciństwo, wspomnienia z Holocaustu, w tym ucieczka z pociągu jadącego do Oświęcimia. Refleksje na temat lat wczesnych, nieprzeciętna wyobraźnia i niesamowity kunszt malarski pozwolił Marii Anto wypracować swój własny język artystyczny, bardzo odległy od panujących wtedy tendencji w świecie sztuki, w większości zdominowanym przez mężczyzn. Jej baśniowa twórczość została doceniona nie tylko w Polsce, ale i za granicą, gdyż artystka brała udział w 60 wystawach indywidualnych jak i 250 wystawach zbiorowych na całym świecie.

Przykładem obrazu nasyconego tajemniczą aurą i zabawą z kolorem jest obraz z 1975 zatytułowany „Plaża”. Obraz ten jest wyjątkowy poprzez swoją manipulację ze światłem, które jest rozmieszczone w bardzo nienaturalny sposób, tak aby widz się skupił na tym, co chciała artystka. Rozpostarta piaszczysta plaża z wieloma ludźmi na piasku, z początku zachęca i tworzy bardzo pozytywne skojarzenia, jednakże po zauważeniu kobiety z pierwszego planu, która jako jedyna patrzy się prosto na widza, można odczuć lekki niepokój bijący od obrazu. Szare niebo niczym przed nadejściem burzy z ogromnymi kropkami, jak gdyby spadającymi na plażowiczów, tylko pogłębia uczucie napięcia. Można również zauważyć, iż wszyscy ludzie na plaży, oprócz pierwszoplanowej kobiety, patrzą się w stronę morza, jakby coś niebezpiecznego miało z niego nadejść, a tylko kobieca figura wiedziała, co za chwilę się stanie. Cały obraz emanuje aurą niebezpieczeństwa i tajemnicy, która bardzo frapuje widza. Jest to niecodzienna kompozycja, ale bardzo typowa dla Marii Anto. Egzotyczne rośliny w lewym, górnym rogu obrazu są bardzo częstym elementem goszczącym na płótnach artystki. Są one kolejnym komponentem, który sprawia, że jej styl jest jeszcze bardziej indywidualny. Spojrzenie na świat przez pryzmat personalnych przeżyć artystki jest wyjątkowym i nieczęstym przeżyciem, które zostało docenione na całym świecie.



17

TERESA PAŁOWSKA

1926-2007

"Dama w fotelu", 1997

olej/piótno, 160 x 140 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'TP 97'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Pałowska | 97'

estymacja:

300 000 - 350 000 PLN

65 700 - 76 600 EUR

WYSTAWIANY:

Teresa Pałowska, Galeria Opera, Warszawa, 10.05-30.06.2018

Teresa Pałowska, Galeria Malarstwa ASP, Kraków, 2004

Teresa Pałowska. Malarstwo, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 11.10-7.12.2003

Teresa Pałowska. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, 13.06-20.07.1997

LITERATURA:

Teresa Pałowska, katalog wystawy, Galeria Malarstwa ASP, Kraków 2004, s. 13

„Kiedy maluję, po prostu fruвам. Albo wpadam w rozpacz.
Letnie uczucia nie dotyczą wielkiej sztuki”.

Teresa Pałowska





Dzieła Teresy Pągowskiej już od ponad 60 lat nieprzerwanie fascynują swoją nieoznaczonością tematu i niezwykłą otwartością formy. Jest to malarstwo mocno kontemplacyjne, którego najważniejszą cechą jest wyjątkowa podatność na interpretacje. Pągowska w swojej twórczości zazwyczaj stosuje program otwarty, unika definiowania i sztywnego opisywania rzeczywistości, co w przypadku malarstwa nurtu nowego realizmu jest zjawiskiem dosyć rzadkim. Artystka nie narzuca też widzowi swojej wizji, prace tytułuje lapidarnie, jedynie sugerując pewien scenariusz. Pomimo oszczędności środków, jej malarstwo jest niezwykle bogate w treść, co dotyczy zarówno wielorakości zastosowanych zabiegów formalnych, jak i różnorodności tematów podejmowanych przez artystkę. Jej pulsujące kolorem prace bardzo silnie działają na wyobraźnię widza, nierzadko zachęcając do budowania własnych interpretacji i umożliwiając mu swobodne popuszczenie wodzy fantazji.

W obrazach Pągowskiej regularnie powtarzają się dwa elementy. Pierwszym z nich jest schematycznie zarysowana postać, najczęściej kobieta, której sylwetkę artystka składa z uproszczonych, częstokroć ciemnych wieloboków przypominających elementy wycinane z papieru. Pągowska pozbawia swoje modelki cech indywidualnych i ukazuje je w nieoczekiwanych, często tanecznych pozach. Bohaterami prac artystki są najczęściej pojedyncze objekty, zarówno ludzie i zwierzęta, jak i martwe przedmioty. Figury Pągowskiej bardzo często uchwycone są w ruchu lub w jakiejś kluczowej dla rozwoju narracji chwili, który to moment staje się przyczynkiem do dalszych rozważań nad rozwojem wypadków. Drugim elementem, który można odnaleźć w wielu pracach Pągowskiej, jest mistrzowsko kładziona plama barwna. Artystka niemal nonszalancko prowadzi pędzel po płótnie, co wydawać by się mogło, będzie skutkowało pewną naiwnością kompozycji i brakiem kontekstu. Przeciwnie, efekt końcowy jest zupełnie niewspółmierny do zastosowanych przez nią środków. Oto bowiem Pągowskiej wystarczą dwa pociągnięcia pędzla, aby jej siedząca w fotelu dama stała się smutna, albo żeby namalowany na płótnie kot zaczął obawiać się podchodzącego do obrazu widza. Tak wielka trafność wypowiedzi to cecha przypisywana tylko wielkim mistrzom – artystom, dla których malowanie jest jedynie etapem końcowym złożonego procesu twórczego, który obejmuje długi namysł, obserwacje, a przede wszystkim opiera się na głębokim odczuwaniu świata zewnętrznego. Najpełniejszy opis tej wyjątkowej umiejętności znajdziemy w słowach samej artystki:

„Trzeba dużo widzieć, by dużo odrzucać, poprzez eliminację zyskiwać większe bogactwo, a skrót formalny ma służyć jasności wypowiedzi i zwiększać siłę obrazu. Ciągłe szukać własnego ‘ja’ i walczyć z tym szczęściem, którym jest malowanie”.

Praca zatytułowana „Dama w fotelu” z późnego okresu twórczości Pągowskiej, to suma jej zgromadzonego ogromnego doświadczenia artystycznego. To także jeden z najlepszych dowodów na to, jak znakomitą obserwatką życia codziennego była artystka. Niewielu jest bowiem twórców kultury, którzy przy użyciu bardzo oszczędnych środków potrafią przekazać tak wiele treści.

18 †

PAULINA OŁOWSKA

1976

"Capri Boy for Usher We Done There (after Hamilton Macallum)", 2008

olej/piótno, 170 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2008 | Paulina | Ołowska | "Capri Boy" | for Usher We Done | There"

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

39 400 - 54 800 EUR



Żeby w pełni opisać twórczość Pauliny Ołowskiej, należałoby chyba użyć zwrotu „stałe uwspółcześniany eklektyzm”. Paulina Ołowska zajmuje się malarstwem, fotografią, performansem, które służą artystce do eksploracji historii głównych estetyk i artystycznych prądów kultury europejskiej. Przedmiotem zainteresowania Ołowskiej są zarówno utopie zachodniego modernizmu lat 30., jak i nowsze tradycje artystyczne lat 60. i 70. Charakterystycznym elementem działań podejmowanych przez Ołowską jest jej niesłabnące zainteresowanie kobiecymi postawami w sztuce. Artystkę szczególnie fascynuje poszukiwanie „protoplastek” kultury europejskiej, co przejawia się z kolei niesłabnącym zamiłowaniem Ołowskiej do twórczości Aliny Szapocznikow i Zofii Stryjeńskiej. Na przykład wczesna twórczość tej ostatniej stała się bazą do zrealizowania instalacji przy okazji 5. Biennale Berlińskiego, która składała się z powiększonych do monumentalnej skali, powielonych w czerni i bieli dzieł tej reprezentantki sztuki XX-lecia międzywojennego.

Ołowska bardzo często opiera własne działania twórcze o odkrycia, jakie poczyni, badając historie artystów XX wieku, w szczególności tych autorów, którzy znajdują się na marginesach współczesnej historii sztuki. Takim odkryciem było z pewnością malarstwo urodzonego w Glasgow Johna Thomasa Hamiltona Macalluma, XIX-wiecznego artysty tworzącego w nurcie realizmu, który od 1864 związany był z Brytyjską Royal Academy. Ołowska, tworząc swojego „Capri Boy”, reinterpretowała akwarelę tego szkockiego realisty, przenosząc nastoletniego rybaka z papieru na płótno i tworząc powiększoną wersję olejną tego dzieła. Na obrazie Macalluma młody chłopiec siedzi na krawędzi skały, próbując łowić ryby w czystych wodach opływających południowo-włoskie wyspy Capri. Zajęcie, któremu się poświęca, jest jednak drugorzędne w stosunku do przyjemności, która płynie z obcowania z niezwyklejmi walorami estetycznymi włoskiego krajobrazu. Detal staje się kluczowy w odbiorze dzieła Macalluma. Uważny widz, studiując jego akwarelę, może dostrzec, jak słońce odbija się od wody na skórze młodego chłopaka i jak wiatr unosi krople morskiej wody. To wszystko sprawia, że praca szkockiego artysty jest niezwykle sugestywna i z łatwością przenosi widza w idylliczny krajobraz upalnych włoskich wysp. Co ciekawe, mimo że tytuł obrazu sugeruje, że Macallum pracował nad swoim dziełem „z natury”, to jednak najprawdopodobniej dzieło powstało na podstawie studiów jednej ze szkockich wysp. Jednak to nie weryzm przedstawienia był najważniejszy dla artysty, a raczej możliwość uchwycenia tego jak bardzo nietrwałą wartością jest młodość, szczególnie w obliczu stałości i niezmienności krajobrazu. Ta ulotność chwili musiała zwrócić uwagę Ołowskiej, która zapewne natrafiła na ten obraz w kolekcji Tate Britain, podczas jednej ze swoich wizyt w Londynie.

Ołowska jest jedną z tych polskich artystek, której twórczość funkcjonuje w równej mierze w świadomości odbiorcy krajowego, jak i międzynarodowego. Co ciekawe, pomimo ogromnego uznania płynącego również ze środowisk związanych z najważniejszymi ośrodkami sztuki na świecie, jej twórczość pozostaje związana z polską tradycją i historią. Jej prace oparte są tym samym na syntezie wątków kulturowych, które Ołowska najpierw starannie bada i opracowuje, czego owocem jest pewien uniwersalny kod, który przemawia do szerokiego grona odbiorców od Nowego Jorku przez Londyn aż po Hongkong.



19 †

AGATA KUS

1987

"Doktorantki", 2014

olej/płótno, 200 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A. Kus | AGATA KUS | DOKTORANTKI | OLEJ NA PŁÓTNIE | 200 x 140 cm | 2014'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 000 – 15 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Horror picture show”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków,

7.12.2019–19.01.2020

„Shefter Gallery Salon”, Shefter Gallery, Kraków, 2019

LITERATURA:

Agata Kus. Paintings, Gadający Pies, Kraków 2016, s. 61.

Booooooom. Kolekcja Fundacji Dell'Arte Galeria Śladowski, Kraków 2019, s. 28

Agata Kus, Horror picture show, Wydawnictwo Bunkier Kraków 2020, s. 120

„Chociaż nie jestem aktywnie działającą feministką, w moich obrazach wątków feministycznych jest sporo. Głównym obiektem mojego zainteresowania i krytyki jest kultura. Nawiązuję do sytuacji, kiedy narzuca nam ona określone schematy zachowań: komentuję współczesne modele męskości i kobiecości, przemoc w związkach czy narzucanie ról społecznych. Eksploruję również temat roli matki i kochanki”.

Agata Kus







Malarstwo Agaty Kus można określić mianem wielowątkowych, pozornie nieprzystających do siebie narracji, zespolonych w obrębie płótna w jedną, unikalną kompozycję. Zestawione ze sobą kadry, niczym kalki, przenikają się i tworzą w ujęciu autorki zupełnie nowy kontekst ich odbioru. Sama twórczyni o tym zabiegu pisze następująco: „W ten sposób celowo staram się odchodzić od liniowości narracji i tworzyć ją nie jako sumę znaczeń, a połączenie w nową jakość. Wówczas ujawniają się często subtelne, nie zawsze zamierzone treści. Mimo naturalnej tendencji do posługiwania się językiem realizmu oraz słabości do klasycznie pojmowanego piękna demaskowanie medium poprzez zachowywanie śladów taśmy czy ołówka i jego fizyczne, materialne właściwości wydają mi się atrakcyjne” (<https://secondaryarchive.org/artists/agata-kus/>, dostęp: 17.08.2021). Malarstwo Agaty Kus należy postrzegać zatem jako silnie narracyjne. Wręcz prowokujące do tego, aby być odczytywane na wielu płaszczyznach. Sama artystka podkreśla, że nie chce objaśniać swoich intencji towarzyszących jej przy tworzeniu. Jak twierdzi, malarstwo, jako osobny język, nie powinno być przekładane na słowa. Rodzajem klucza interpretacyjnego prac Agaty Kus mogą być natomiast nadawane przez autorkę tytuły, będące dla niej ważną, budującą kontekst, dodatkową przestrzenią do eksploatacji.

Doskonałym przykładem kompozycji, w której nakładają się na siebie dwa zupełnie odrębne przedstawienia, jest prezentowana w katalogu praca „Doktorantki” z 2014. Jej głównymi bohaterkami są dwie młode kobiety ujęte w centrum kompozycji. Tytułowe doktorantki w swobodnych pozach siedzą na podłodze. Są pogrążone w rozmowie zdającej się odbiegać od celu ich spotkania, jakim jest, jak wskazuje tytuł pracy, wspólna nauka. Jedzą i piją coca-cole, przy czym jedynie porzucane notatki każą pamiętać o naukowym charakterze tego spotkania. Drugi plan wypełniają zmultiplikowane postaci kobiet, ledwie zaznaczone tylko czarnym konturem (warto zaznaczyć, iż motyw bliźniaczek i powracających sobowtórów był tematem obsesyjnie powielanym przez autorkę w pierwszych latach po uzyskaniu dyplomu). Najbardziej intrygujący element kompozycyjny znajduje się na dalszym planie. Jest nim, jak wskazuje Agnieszka Gołębiowska, „Półnaga kobieta bez głowy, owinięta patrzącymi futrami-potworkami, to emanacja ich skrywanych, także seksualnych pragnień, dosłowne zmaturalizowanie się ludowego porzekadła o „kudłatych myślach”” (https://agatakus.pl/?page_id=991, dostęp: 17.08.2021). Tytułowe doktorantki oraz przedstawienie nagiej kobiety w futrze można czytać osobno, natomiast nałożone na siebie zyskują zupełnie nowe znaczenie. Dwuznaczność i nieoczywistość prac Kus ujęta jest również w warstwie formalnej. Doskonale widać to w omawianych „Doktorantkach”, gdzie starannie wypracowane, oddane niemalże z fotorealistyczną dokładnością partie zderzają się na płaszczyźnie płótna z fragmentami jedynie lekko naszkicowanymi, wskazując, jakoby praca była w ciągłym procesie powstawania.

Agata Kus chłonie otaczającą ją rzeczywistość. Wiele uwagi poświęca tematyce obyczajowej, obracając się zwłaszcza wokół młodej inteligencji, której sceny z codziennego życia utrwala w migawkowych kadrach swoich prac. Płaszczyznę jej płócien wypełniają sceny barowe, koncerty, imprezy wraz z momentami upojenia, ogółem międzyludzkie relacje zdające się być elementem codzienności każdej młodej osoby. Tak pojęta inspiracja może przywołać na myśl fotorealistyczne malarstwo Łukasza Korolkiewicza czy Marcina Maciejowskiego (sceny z nocnego życia Krakowa). Malarstwo Kus wpisuje się tym samym w klasyczny rodzaj figuratywności, przy czym nowatorstwa jej formy należy szukać na innych płaszczyznach. To właśnie ludzkie historie, nierzadko o zawilej fabule, stanowią główny temat do twórczej realizacji. Jak pisze dalej Gołębiowska: „Przedstawienia ludzi, portrety, twarze, są tej figuratywności ukoronowaniem: bez mała klasyczne, zazwyczaj zatopione w zadumie i stagnacji, piękne, ale i też poddane destrukcji, niszczone na wiele sposobów, rozpadające się, przemieniające się, wypalane” (https://agatakus.pl/?page_id=991, dostęp: 17.08.2021).

20 †

AGATA KUS

1987

"Suka nie może", 2011

olej/ płótno, 30,5 x 25,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Agata | Kus | "Suka nie może" | akryl, płótno | 30 x 25 cm | 2011'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

W pierwszych latach po ukończeniu przez Agatę Kus krakowskiej akademii w malarstwie artystki przeważały motywy zwierzęce oraz tematy oscylujące wokół macierzyństwa, inicjacji seksualnej oraz tożsamości płciowej. O ile w tradycyjnej ikonografii wątki te mogą wydawać się odległe, o tyle twórczyni łączyła je w całość, w której to, co ludzkie, łączyło się z tym, co zwierzęce, w sposób często żartobliwy, ale też wulgarny i drastyczny. W tekstach poświęconych twórczości Kus wielokrotnie pojawia się teza, że zwierzęta w ujęciu artystki – na wzór bajek – poddane zostały antropomorfizacji na poziomie raczej odgrywanym ról społecznych aniżeli wyglądu zewnętrznego. W ten sposób stawały się alegorią o sensie moralnym. W obrazach, których tematem była Wilczyca Kapitołińska – figura mitologicznej samicy wilka, która miała wychować Remusa i Romulusa – mitycznych założycieli Rzymu, to właśnie wilczyca była figurą matki. Omawiana praca „Suka nie może” podejmuje analogiczną tematykę, przywołując temat macierzyństwa za pomocą przedstawienia zwierzęcia, epatując przy tym „niską” estetyką i wprowadzając w obręb przedstawienia element turpistyczny. Tematykę przedstawienia wskazuje też wulgaryzm: „suka”, opisujący jednocześnie jego przedmiot: samicę psa. Macierzyństwo w obrazach Kus dalece odbiega od utrwalonych w kulturze, idyllicznych obrazów matki i dziecka. Pojawia się raczej jako problem społeczny, przedstawiony metaforycznie za pomocą obrazu. W prezentowanym obrazie podjęty zostaje problem uznania osoby (zwierzęcia?) za niezdolną do roli matki. W ten sposób przywołuje się problem społecznej oceny kobiet oraz zbiorowych oczekiwań, z którymi są konfrontowane.



21 †

AGATA KUS

1987

"Święta Agata", 2013

olej/ płótno, 35 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A. Kus | ŚWIĘTA AGATA | 35 x 45 cm | OLEJ NA PŁÓTNIE | 2013'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

Grupa Kuku Kuku (Agata Kus, Katarzyna Kukuła), „Ryba piła”, Galeria Zderzak, Kraków, 21.02–6.04.2013

„Uwielbiam malować dziewczyny i pewnie dlatego feminizm to często klucz interpretacyjny do moich prac. Faktycznie pasuje do niektórych z nich, jednak ja sama nigdy nie odważyłabym się nazwać swojej sztuki feministyczną. Nie mam programu ani misji. Zachowując krytyczną postawę, staram się patrzeć na świat tak, by dostrzegać jego wrażliwe miejsca. Nie wstydę się klasycznie pojmowanego piękna, figuralności i realizmu w malarstwie”.

Agata Kus



22 †

KAROLINA JABŁOŃSKA

1991

"Autoportret bez głowy", 2015

olej/ płótno, 110 x 150 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'K. Jabłońska | II.2015 r.'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 200 – 17 600 EUR

WYSTAWIANY:

„What I Want – Kolekcja Nocny Art Patrol”, wystawa zbiorowa, Muzeum im. Bolesława Biegasa, Warszawa, 21.05-11.06.2021

LITERATURA:

Booooooom. Kolekcja Fundacji Dell'Arte, Galeria Śladowski, Kraków 2019, s. 21

„Opisuję typową i przeciętną dziewczynę, człowieka w moim wieku, z jego problemami i przemyśleniami. Całkiem standardowymi. Wydaje mi się, że wiele osób może w moim malarstwie znaleźć własne przeżycia i przecucia”.

Karolina Jabłońska, <https://magazynszum.pl/zawsze-chcialam-miec-wywiad-rozmowa-z-karolina-jablonska/>, dostęp: 20.08.2021



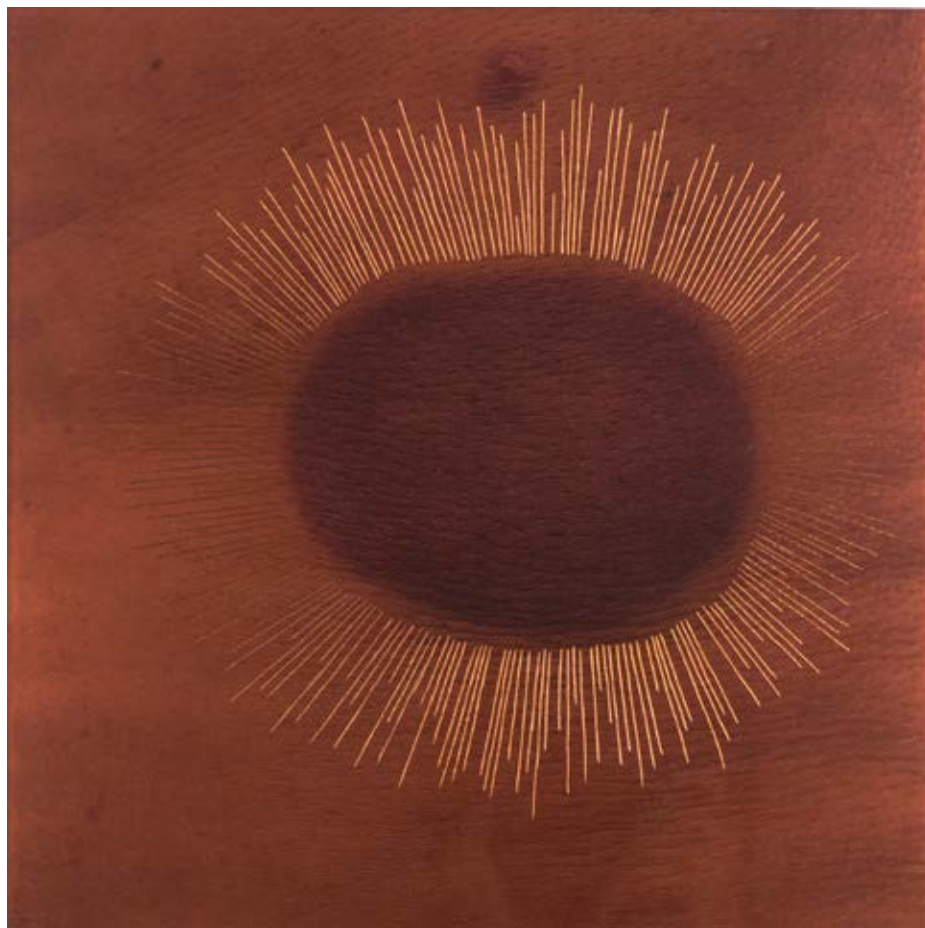




Twórczość Karoliny Jabłońskiej nosi ślady neoekspresjonistycznych tendencji, a deformacje i uproszczenia, którym poddawane są wizerunki malowanych przez nią postaci, sugerują wręcz celowo prymitywizujące skłonności. Cechą charakterystyczną malarstwa artystki jest wykorzystywanie uproszczonego, jak gdyby kanciastego wizerunku bohaterki – kobiety, z którą jak sama mówi, często identyfikuje się z praktycznych przyczyn dostępności modeli. W swojej twórczości Jabłońska uparcie eksploruje bowiem temat kobiet, które widać w sytuacji dalece odbiegające od tego, co można określić mianem normy. Przedstawia je więc w objęciach monstrialnych dżdżownic, duszone przez monstra, pozbawione głów, zębów. Niektóre z jej dzieł emanują erotyką podszytą sadomasochistyczną przemocą. Artystka dąży do uchwycenia kulminacyjnego momentu zdarzeń, w którym w ułamku sekundy następuje synteza opozycyjnych emocji – strachu i humoru czy fascynacji i niesmaku. Malarstwo Jabłońskiej operuje hiperbolą i przeskalowaniem, korzystając z rozwiązań kompozycyjnych, w których deformacja wzmacnia ekspresję oraz dynamikę przedstawienia. Artystka maluje zwykle na dużych formatach, używając wąskiego kadrowania, przez co postaci z jej prac sprawiają wrażenie dotkniętych hipertrofią.

Obrazy Karoliny Jabłońskiej charakteryzują się swoim feministycznym i antypatriarchalnym przesłaniem, które są nader bliskie młodej artystce. Przykładem takiej pracy jest prezentowany w katalogu „Autoportret bez głowy” z 2015, namalowany w technice olejnej na płótnie. W samej kompozycji widzimy kobiecą postać trzymającą w dłoniach własną głowę, ujętą na kontrastującym z różem ciała jaskrawozielonym tłem. Wiedząc, iż dzieło jest autoportretem, można traktować emocje z obrazu jako tożsame z uczuciami samej autorki. Ekspresja twarzy z płótna ukazuje wiele emocji, które nie są oczywiste do odczytania. Sugeruje to, iż obraz Jabłońskiej jest dla niej bardzo osobistym, może wręcz intymnym przeżyciem. Uproszczona, ale i jednocześnie przerysowana forma samej kompozycji zmusza widza do skupienia się na zmartwionej i przerażonej twarzy bohaterki przedstawienia. Usta w grymasie oraz charakterystyczne brwi mają w sobie trochę drastyczności, która jest podkreślona przez widoczną krew i kręgosłup przy szyi artystki. Powoduje to jeszcze większy niepokój u widza i poczucie bliskości z emocjami, jakie towarzyszą Karolinie Jabłońskiej. Po wnikliwej analizie możliwe jest również dojrzenie mrocznego erotyzmu panującego na obrazie. Naga pierś kobiety jest symbolem sensualności artystki jak i jej feministycznych poglądów, które są niezwykle ważnym aspektem jej twórczości. „Autoportret bez głowy” jest bardzo zindywidualizowanym obrazem, ukazującym personalne uczucia. Zachwyca on widza nie tylko frapującym przekazem, ale i oryginalnymi walorami estetycznymi.

Karolina Jabłońska to jedna z najciekawszych artystek młodego pokolenia. Została laureatką II nagrody Biennale Malarstwa Bielska Jesień w 2017, Dolnośląskiego Klubu Kapitału w 12. Konkursie Gepperta w 2016, a także zdobyła wyróżnienie w konkursie Businesswoman roku Fundacji Sukcesu Pisanego Szminka w 2019. Sukcesy zaczęła osiągać w 2012, gdy jeszcze na studiach została współzałożycielką Galerii Potencja i magazynu Łątek w Krakowie. Razem z Tomaszem Kręcickim i Cyrylem Polackiem Karolina Jabłońska udostępnia przestrzeń artystyczną różnym twórcom z Polski i z zagranicy, ale i wystawia tam swoje dzieła. Cała trójka założycieli przyznaje, iż posiadanie i eksponowanie sztuki w takiej galerii jest niesamowicie rozwijające dla ich drogi twórczej, ponieważ umożliwia wymianę pomysłów oraz inspiracji.



23

ALEKSANDRA SKA

1975

"Edema" Babaska - tryptyk, 2021

druk UV, blacha miedziana, ingerencja autorska, 30 x 30 cm (wymiary każdej pracy)

każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'EDEMA No_1 [numery kolejne 2,3]_BABASKA | Aleksandra Ska | 2021'

oraz pieczęć autorska: 'SKA'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR



„Stawianie baniek ogniowych jest dla mnie alternatywną formą uprawiania sztuki, manualnym warsztatem, do którego powróciłam jako BABASKA – wnuczka BABAJAGI. Z każdym terapeutycznym zabiegiem nabieram przekonania o mojej naturalnej kobiecej sile i potędze celebrowania ciała. Fotografuję ślady po bańkach, tworząc z nich kolekcję znaków mojej mocy.

Tryptyk „Edema” №1, №2, №3 jest wykonany metodą druku UV na metalowym podłożu. Ślady po ‘odciągnięciu brudnej krwi’ zostały otoczone nimbami wyrytymi w miedzi na znak potęgi ciała”.

Aleksandra Ska

24 †

ALEKSANDRA SKA

1975

"Type...", 2005

asamblaż, 27 x 28,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksandra Ska | "TYPE ..." | 2005'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR



25 †

MAGDALENA MOSKWA

1967

Z cyklu "Ubranie", 2008/2013

wydruk cyfrowy/papier fotograficzny, 30 x 45 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'UBRANIE 2008 | 30/45 cm | 3/50 | cyfrowy wydruk | 2008 2013 | Magdalena Moskwa'

ed. 3/50

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

Magdalena Moskwa znana jest z wyjątkowo nieszablonowej działalności portretowej. Tworząc swoje prace, artystka zazwyczaj nie korzysta z żywego modelu, ale rejestruje w pamięci twarze napotkanych ludzi i następnie odtwarza je na płótnie. Zdecydowanie najciekawszą formą aktywności artystki w dziedzinie portretu są przedstawienia, na których pojawiają się tylko nogi lub korpus czy też ręce modela. Fragmenty ciała fotografowane frontalnie i w dużym powiększeniu bardzo szczelnie wypełniają kadr, tak jakby artystka próbowała wskazać widzowi sedno problemu. Środkiem artystycznej wypowiedzi staje się samo kadrowanie postaci, które służy do oddania stanów wewnętrznych modela. Prace takie jak „Bez tytułu” to przedstawienia niosące ze sobą ogromny ładunek emocjonalny, który dodatkowo wzmacniany zostaje poprzez niepełne oznaczanie podejmowanego tematu. Podczas gdy w tradycyjnych portretach artyści starają się poprzez zastosowany język artystyczny przekazać jak najwięcej informacji na temat portretowanej osoby, to w przypadku prac Moskwy mamy do czynienia z celowym ukryciem tematu pod płaszczem symbolu i niedopowiedzenia. Zabieg ten przywodzi na myśl portrety artystów epoki dojrzałego

renesansu, którzy w swoich kompozycjach nie zawsze mogli wypowiadać się wprost i stosowali szereg zabiegów formalnych, żeby przekazać określonemu widzowi potrzebną informację. Taki zabieg wykorzystany został również w przypadku prezentowanej fotografii. W pracy tej uwiecznione zostały tylko przedramiona młodej osoby, najprawdopodobniej kobiety. Zaciśnięte pięści i złożone na piersi ramiona mogą sugerować stan zagrożenia, przed którym sportretowana osoba stara się obronić, choć, tak naprawdę, gest ten może przywodzić na myśl bardzo wiele scenariuszy. Efekt ten wzmocniony jest poprzez charakterystyczną estetykę prac artystki, która od wielu lat starannie kształtuje swój bardzo rozpoznawalny styl. Motywem przewodnim w twórczości Moskwy jest chłodna, cielistą tonacją barw, która dominuje zarówno w pracach malarskich, jak i w jej fotografiach. Całość kompozycji uzyskuje bardzo hieratyczny, niemal sakralny charakter i przemawia do widza wielością znaczeń. To bardzo intrygująca praca, o wyraźnie kontemplacyjnym charakterze, która jednocześnie wymaga od odbiorcy dużej wrażliwości wizualnej i emocjonalnej.



26

DOROTA NIEZNALSKA

1973

Tiara "Ewa Alicja", 2021

brąz patynowany, 5 x 18,5 x 21 cm

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 500 - 6 600 EUR

„Obiekty o formie tiary, cierniowej opaski, są tu odpowiednikiem męskiej korony cierniowej, dedykowane Kobietom i zeszłorocznym wydarzeniom, w sposób niedopuszczalny ograniczającym ich prawa o samostanowieniu, ingerującym w prawa człowieka. Jest to zdecydowanie przekaz symboliczny (w polskim kontekście)”.

Dorota Nieznalska









W najnowszym projekcie artystycznym Dorota Nieznalska odwołała się do swojej wcześniejszej pracy – korony cierniowej. Wykonane przez artystkę tiary są jej nową wersją dedykowaną kobietom. Tak sama Nieznalska opisuje swoje dzieło: „Obiekty symbolicznie odnoszą się do statusu kobiet polskich. Jest to korona cierniowa w wersji damskiej – tiara, opaska na włosy, półkorona – jako symbol cierpienia/mesjanizmu – istnieją dobitnie, zwłaszcza w kontekście ograniczenia praw kobiet, człowieka w Polsce. Przedmioty mają status symbolu, nie są użytkowe, dlatego zrealizowałam pudełka dekoracyjne. Wszystkie obiekty są wytworzone od początku do końca przeze mnie, jest to długi proces, czasochłonny, wymagający znajomości techniki odlewu, formowania, techniki obróbki metalu, patynowania, szlifowania. Te umiejętności posiadam, mój pierwszy zawód to technik metaloplastyk”.

Każda ze zrealizowanych prac ma imię przejęte od patronki. Artystka, aby pozyskać imienniczki dla swoich dzieł, zamieściła ogłoszenie w mediach społecznościowych. Brzmiało ono tak: „Dzień dobry, szukam imiennych Patronek dla obiektów rzeźbiarskich z brązu. Drogie Koleżanki, jeśli dany obiekt, wpadnie Wam w oko, akceptujecie jego przekaz, wpiszcie, proszę, pod postem wybrany nr obiektu, a ten otrzyma Wasze imię (bez nazwiska!)”. W ogłoszeniu autorka opisała również dokładnie swoje nowe prace: „To unikaty, różnią się rodzajem splotu, ilością, wielkością kolców, rodzajem patyny, jedne są delikatne, inne masywne. Obiekty powstawały dość długo, etapami – na początku roku formowałam je z wosku, następnie została przygotowana forma, którą odlewnik zalał brązem, kolejny, długi etap – obróbka pilnikami, następnie patynowanie i polerowanie”.

Czytelniczki ogłoszenia bardzo szybko zareagowały na umieszczony post. Każda z tiar została nazwana innym. Prezentowana w ofercie aukcji tiara nosi imię „Ewa Alicja”.

27

BOGNA BURSKA

1974

Bez tytułu (nr 1), 2001

akryl/plótno, 190 x 300 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'untitled: bez tytułu (1) 2001 | Bogna Burska' oraz wskazówki montażowe

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 600 – 8 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Krew i cukier. Bogna Burska 2000-2020”, Trafostacja Sztuki, Szczecin,

27.08-2.10.2020

„Krew i cukier. Bogna Burska 2000-2021”, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk,

30.03-22.05.2021

LITERATURA:

Krew i cukier. Bogna Burska 2000-2021, [red.] Bogna Burska, katalog wystawy,

Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2021, s. 186-187 (il.)

„Słowo feminizm zrobiło w języku polskim fatalną karierę. Ale od trzech czy czterech lat nie muszę się już specjalnie męczyć. Młodzi ludzie są bardzo społecznie i politycznie świadomi, znają język, w którym mogą o tym mówić, mają narzędzia. Czarny protest zmienił powszechną świadomość”.

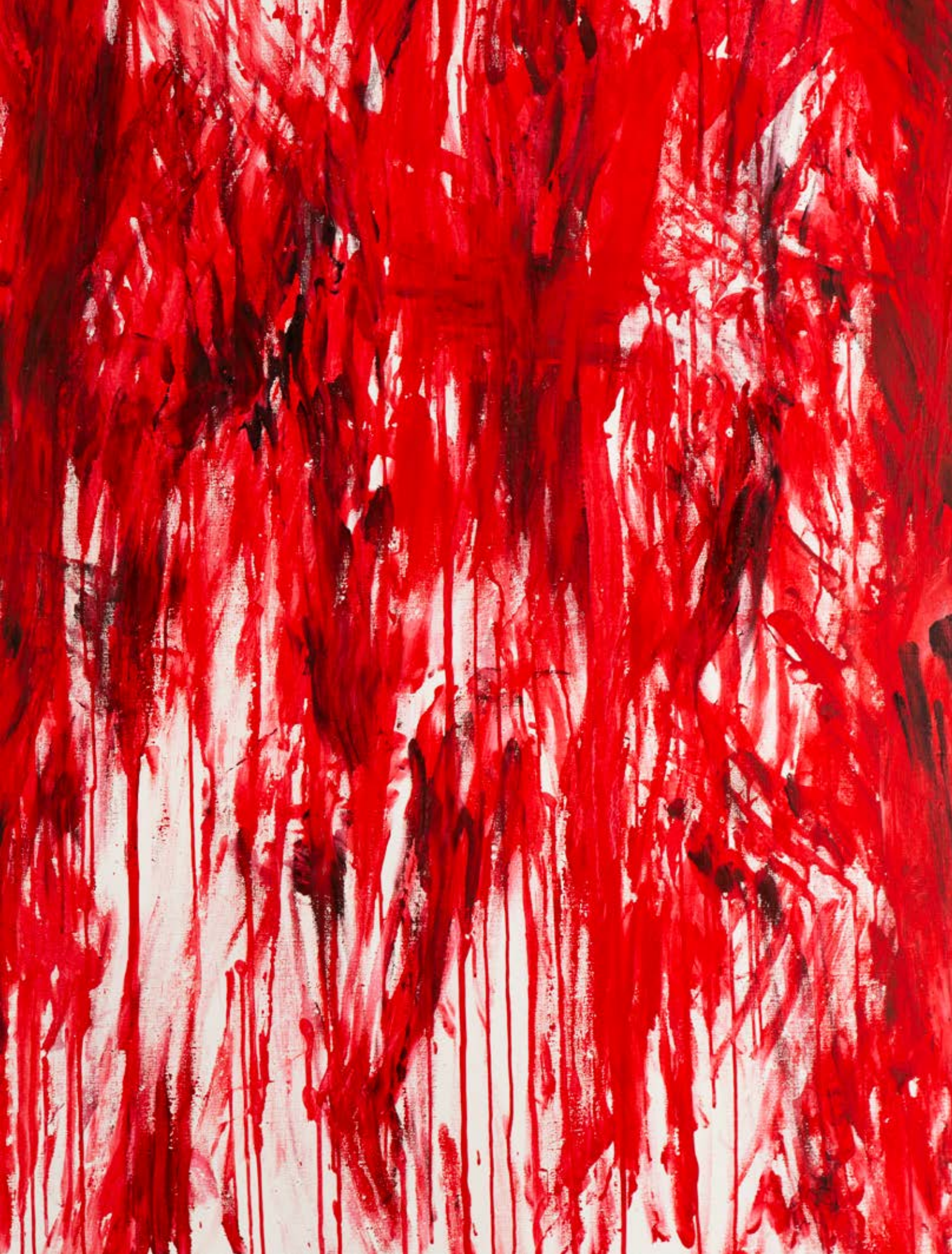
Bogna Burska w rozmowie z Jakubem Knerą (<https://magazynsum.pl/troszke-sobie-pospalismy-rozmowa-z-bogna-burska/>, dostęp: 11.08.2021)



Bogna Burska jest artystką multimedialną realizującą się w wielu technikach artystycznych. Tworzy instalacje, realizacje przestrzenne, malarstwo, video, rzeźbę, tkaninę, fotografie, a także sztuki teatralne, umiejętnie dobierając formę do przemyślanego uprzednio konceptu. Twórczość artystki można włączyć do krytycznego nurtu polskiej sztuki, świętującego triumfy w połowie lat 90., który w indywidualny sposób łączy z problematyką estetyzmu, nierzadko poruszając przy tym wątki feministyczne.

Omawiana kompozycja prezentowana była na wystawie „Krew i Cukier” będącej największym i bodaj najważniejszym przekrojowym pokazem prac artystki. „Bez tytułu (1)” przynależy do cyklu prac dyplomowych zrealizowanych w pracowni malarstwa prowadzonej przez Leona Tarasewicza na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a ich wiodącym tematem była cielesność oraz percepcja ciała. Czerwone jak krew, z czasem nabierające coraz ciemniejszych barw obrazy artystka malowała dłońmi, zanurzając je w czerwonej farbie i kreując symboliczne kształty na jasnym płótnie. Były niezwykle ekspansywne malarsko. Emanowały pewną agresją oraz drapieżnością. Jak o tych pracach pisała Anda Rottenberg: „Gęste czerwone smugi wyglądają na białym płótnie jak ślady rozpaczliwego drapania po murze zakrwawionymi palcami. To wrażenie potęgują duże rozmiary płótna: 190 na 300 centymetrów. Stojąca przed nim kobieta średniego wzrostu może sięgnąć ręką akurat jego górnej krawędzi, a jej rozstawione wzdłuż osi poziomej ręce obejmują obszar około 150 centymetrów. Samo malowanie polega na wielokrotnym zanurzeniu dłoni w farbie, która ma kolor i konsystencję krzepnącej krwi, i ciągnięciu nimi po płótnie, raz za razem, najpierw od góry do dołu, potem coraz dynamicznej, we wszystkich kierunkach. Aby zagarnąć brzegi i pokryć malarstwem całą płaszczyznę, wystarcza wahadłowe wychylenie bądź niewielki krok w lewo lub w prawo od środka obrazu. Trudniej dosięgnąć dolnej krawędzi, trzeba się przy tym nisko pochylać, kucać lub kłęzcęć. Dlatego przez dolne partie płócien przebija więcej bieli, a górne są bardziej zagęszczone. Z płótna na płótno coraz ciemniejsze; krew także z czasem czarnieje. Płócien jest dwanaście. To dyplom Bogny Burskiej w pracowni Leona Tarasewicza” (Anda Rottenberg, [w:] katalog wystawy „Krew i Cukier”, Gdańsk 2021, s. 44).

Czerwona barwa konotująca z krwią pozostawała wiodącym komponentem prac Burskiej niemal od początków jej artystycznej drogi. Jak dalej pisała Rottenberg, niemal wszystko, co wychodziło z rąk artystki w pierwszych latach jej obecności na scenie artystycznej, naznaczone było soczystą czerwienią. Jeszcze przed dyplomem Burska stworzyła rodzaj zeszytu, na który składały się ręcznie wycięte reprodukcje greckich rzeźb okresu klasycznego, które kolejno zachlapywała czerwoną farbą. W późniejszym czasie czerwonymi maźnięciami imitującymi rozbryzganą krew pokrywała stare tynki kamazytów w Forcie Legionów w Warszawie, białe ściany Galerii Szarej w Cieszynie, zielonogórskim BWA oraz Zamku Ujazdowskim w Warszawie. W tym czasie tworzyła także rodzaj witraży, rozprawdzając dłońmi po szkle czerwoną farbą. Te interwencje, przywodzące na myśl wielkie cierpienie, a które można odczytywać także w kontekście polityczno-społecznym czy desakralizującym zrealizowała na oknach Kościoła Mariawitów w podwarszawskiej Pogorzeli oraz Kościoła Pokoju we Frankfurcie nad Odrą. Czerwień w pracach artysty można interpretować na wiele sposobów. Może oznaczać krew, płodność, sugerować siły witalne, śmierć, ale też i życie. Może być także symbolem przemocy, bólu, a także być utożsamiana z kobiecą fizjonomią.





28

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Portret podwójny" - tryptyk, 2001/2021

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 1. 40 x 39,5 cm, 2. 40 x 35 cm, 3. 40 x 25 cm
każda z fotografii sygnowana, datowana, numerowana i opisana ołówkiem na odwrociu:
'Katarzyna Górna | "Portret podwójny" 2001/2021 | ed 4/10 + 2AP'
ed. 4/10 + 2AP

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

OPINIE:

do obiektu dołączone certyfikaty autentyczności

WYSTAWIANY:

„Happy Birthday. Katarzyna Górna 1994–2004”, Bunkier Sztuki, Kraków, 15.12.2004–23.01.2005





29

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Tańczące Saskie" - szkic do projektu, 2021

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 18,8 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Katarzyna Górna | "Tańczące Saskie"
2021 | szkic do projektu'
unikat

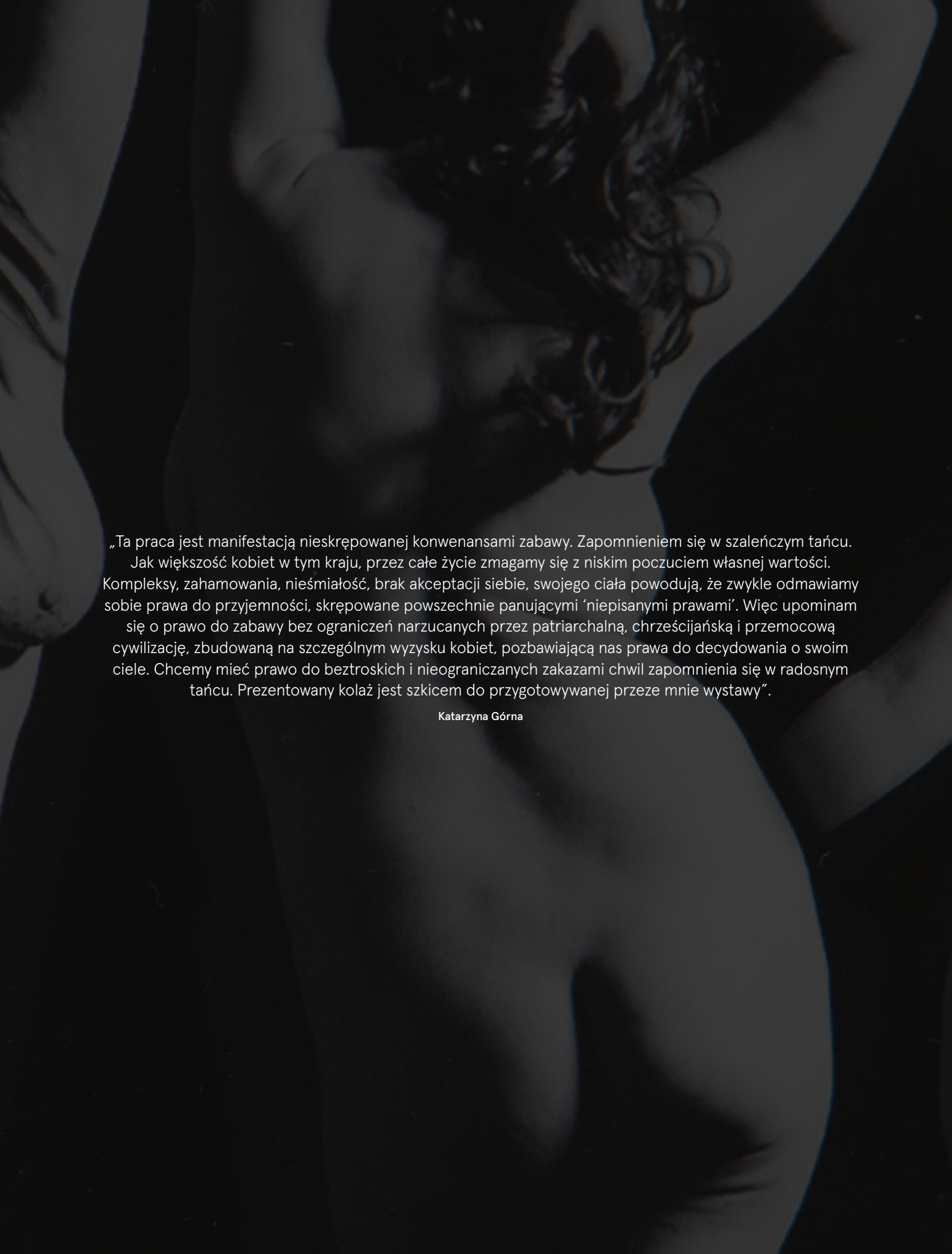
estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

900 - 1 600 EUR







„Ta praca jest manifestacją nieskrępowanej konwenansami zabawy. Zapomnieniem się w szaleńczym tańcu. Jak większość kobiet w tym kraju, przez całe życie zmagamy się z niskim poczuciem własnej wartości. Kompleksy, zahamowania, nieśmiałość, brak akceptacji siebie, swojego ciała powodują, że zwykle odmawiamy sobie prawa do przyjemności, skrępowane powszechnie panującymi 'niepisanymi prawami'. Więc upominam się o prawo do zabawy bez ograniczeń narzucanych przez patriarchalną, chrześcijańską i przemocową cywilizację, zbudowaną na szczególnym wyzysku kobiet, pozbawiającą nas prawa do decydowania o swoim ciele. Chcemy mieć prawo do beztróskich i nieograniczanych zakazami chwil zapomnienia się w radosnym tańcu. Prezentowany kolaż jest szkicem do przygotowywanej przeze mnie wystawy”.

Katarzyna Górna

30

LILIANA ZEIC (PISKORSKA)

1988

"Panny Borówczanki #1", 2020/2021

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 34 x 67 cm (w świetle oprawy)

sygnowany ołówkiem na odwrociu: 'Liliana Zeic'

sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu:

'Sourcebook | Książka źródeł no. 03/2020 | Panny Borówczanki #1 1/7 + 1 AP |

Liliana Zeic (dawniej Liliana Piskorska)

do pracy jest dołączona "Książka źródeł | Sourcebook | z rysunkami autorskimi

ed. 1/7 + 1 AP

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1100 EUR

WYSTAWIANY:

„Poganki”, wystawa zbiorowa, lokal_30, Warszawa, 24.04-5.06.2021

„Z tej nocy będzie serce”, wystawa zbiorowa, Muzeum Współczesne Wrocław,

19.02-31.05.2021







W ramach projektu „Sourcebook / Książka źródeł”, Liliana Zeic (Piskorska) tworzy wizualne narracje opowiadające historie kobiecej nieheteronormatywności i jej historycznych źródeł. Działająca na pograniczu aktywizmu i sztuki artystka stworzyła fotografię „Panny Borówczanki #1”, nawiązując do utworu Marii Konopnickiej „Na jagody”. Na fotografii artystki, podobnie jak w poezji Konopnickiej, pojawia się motyw silnej kobiecej wspólnoty osadzonej w polskiej tradycji.

Sama artystka mówi, że w swojej twórczości skupia się na „zależnościach pomiędzy państwem i tożsamością środkowoeuropejską a tożsamościami peryferyjnymi. Zajmuje się tematem klówowej lesbijskości i nieheteronormatywności. Często używam sformułowania ‘sztuka lesbijska’, bo uważam, że pojęcie queer nie jest wystarczające w polskim kontekście. Niewidoczność nienormatywnej kobiecości, wykluczenie kobiet i osób nieheteroseksualnych tworzy razem strukturę mocno zakorzenioną w polskim patriarchyacie” (secondaryarchive.org/artists/liliana-zeic/, dostęp: 19.07.2021). W „Pannach Borówczankach” ten konserwatywny system wartości symbolizują tatuaże z wizerunkami Matki Boskiej oraz maski na twarzach uprzedmiotawiające kobiety. Pomimo wyemancypowanego charakteru grupy panien z utworu Konopnickiej, ich kobiece ciała wciąż są postrzegane przez pryzmat male gaze (sposobu postrzegania i przedstawiania kobiecego ciała z perspektywy heteroseksualnego mężczyzny). Blond włosy oraz proporcjonalne, nagie ciała można rozumieć jako stereotypowo atrakcyjne, społecznie narzucane kategorie piękna, stworzone przez mężczyzn.

Jednym z ważnych motywów w pracy Liliany Zeic (Piskorskiej) jest homoseksualizm „Paniem Borówczanek” i relacje z kobietami ich pomysłodawczyni, Marii Konopnickiej. Choć do dziś seksualność Marii Konopnickiej pozostaje tajemnicą, niektórzy badacze uważają, że jej związek z malarzką Marią Dulębianką był relacją romantyczną, a kobiety przez kilkadziesiąt lat były partnerkami. Krzysztof Tomasik pisał, że „w Żarnowcu zachowała się pamięć o niej jako przyjaciółce poetki, która ‘nosiła się po męsku, a włosy miała całkiem kuso podcięte’. Konopnicka nazywała ją ‘Piotrek’ lub ‘Pietrek z powycieranymi łokciami’” (Krzysztof Tomasik, *Homobiografie*, Warszawa 2008). Ze względu na brak jednoznacznych źródeł lesbijskie relacje często są interpretowane jako nieromantyczne i nieseksualne. Tę tendencję stara się odwrócić Liliana Zeic (Piskorska). Artystka mówi, że jej projekt powstał „dla klówowej kobiecości lesbijskości, dla gomorytek, sarenek, safonek, dla takich różnych myśli o klirze i separatyzmie, i dla złości miłości. Chciałabym, żeby to wszystko się do Was przyklepiło i zostało przyklepione, i żebyśmy znowu tak szybko nie zapomnieli!” (lilianapiskorska.com/pl/praca/sourcebook-ksiazka-zrodel/, dostęp: 20.07.2021). Sensualne gesty oraz nagie ciała „Paniem Borówczanek” przypominają o często pomijanym aspekcie kobiecej seksualności – nieheteronormatywności. Zestawienie ponad stoletniej baśni ze współczesną sytuacją kobiet w Polsce otwiera możliwość opowiedzenia historii polskich kobiet na nowo, włączając w tę narrację perspektywę wykluczonych grup społecznych.

IWONA DEMKO

1974

"Waginatyzm" ("Vaginatism"), 2008-2009

asamblaż, cekiny, sztuczne perły, lycra, wypełnienie poliestrowe,
akryl, gąbka, deski, sztuczne futro, drewno, welur, kamienie akrylowe
Serce: 245 x 128 cm
Kłęcznik: 90 x 60 x 58 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

„Dawno, dawno temu, w czasach prehistorycznych, ludzkość przekonana była, że mężczyzna nie ma żadnego związku z aktem zapłodnienia. Oczywistym był fakt, że to kobieta wydaje na świat nowe życie. Uważano, że ma ona taką możliwość za sprawą kontaktu z siłami natury. Nie kojarzono zupełnie stosunku seksualnego z aktem poczęcia. Najważniejsza była więc kobieta, jako ta, która wydawała na świat dziecko, a rola mężczyzny była nieistotna. Poczęcie dokonywało się dzięki zapładniającej mocy bogów, sił przyrody lub przodków, których dusze przenikały do ciała kobiety.

Polinezyjscy Trobriandczycy wierzyli, że dusza dziecka wnika w ciało matki podczas kąpieli w oceanie. W starożytnej Grecji, jeszcze w czasach Homera (ok. 800 p.n.e.), istniały teorie, które głosiły, że zapłodnienie odbywa się przy pomocy żywiołów takich jak wiatr czy woda. Wyrazem przekonania o samotwórczej mocy kobiecej płodności jest wiele mitów mówiących o boginiach – matkach rodzących świat i dających życie pierwszym ludziom.

Kobieca płodność – zdolność wydawania na świat dziecka miała dla naszych przodków boski charakter. Natomiast wagina była bramą, którą każdy z nas przekracza, była początkiem świata. Była symbolem szczęścia, płodności i zdrowia. Posiadała również moc sprawczą – jeśli kobieta dobrowolnie odsłoniła narządy płciowe, to mogła powstrzymać huragan, odpędzić złe demony, odstrążyć drapieżnika, wrogich wojowników czy groźne bóstwa – mogła zapobiec nieszczęściu”.

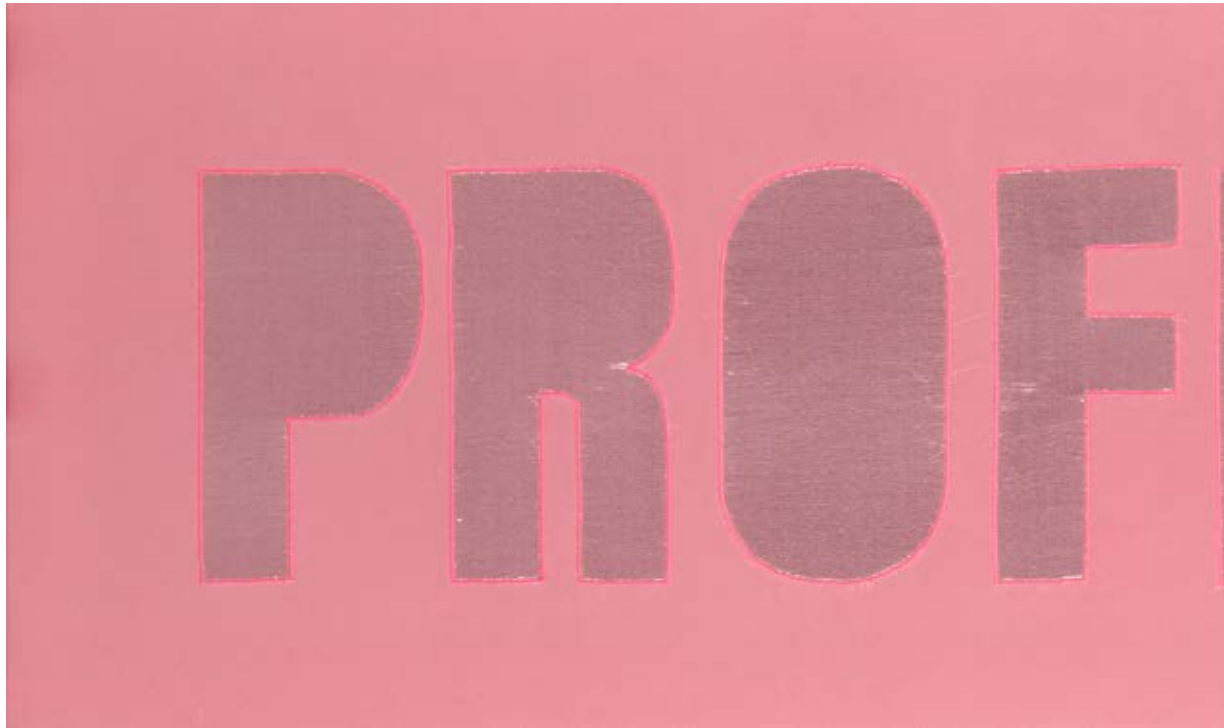
Iwona Demko







„Waginatyzm” („Vaginatizm”), fot. dzięki uprzejmości artystki



32

IWONA DEMKO

1974

"Profesora" z cyklu "Feminytywy", 2021

asamblaż, szyta tkanina w technice patchworku nabita na krosna malarskie, 40 x 140 x 2 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '2012 | Iwona Demko'
na odwrociu nalepka autorska

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

ESORA

„Język nie tylko oddaje zmiany społeczne, ale również wpływa na nasze postrzeganie świata i wyobraźnię. Poprzez język patrzymy na świat, język odzwierciedla i kształtuje rzeczywistość. To, jakich słów używamy, opisując świat, wpływa na to, w jaki sposób myślimy o sobie. Dzieci mają zdolność rozróżniania płci w języku. Jeśli mała dziewczynka słyszy, że mówi się o pewnych zawodach jedynie w formie męskoosobowej, przestaje wyobrażać sobie siebie na podobnym stanowisku. Rośnie w poczuciu tego, że pewne zawody nie leżą w jej zasięgu, albo, że nie ma do nich predyspozycji. Jeśli będąc kobietą, używamy wobec siebie formy męskiej, deprecjonujemy kobiecość. Dajemy sygnał, że tożsamość kobieca jest czymś, czego należy się wypierać, aby funkcjonować w świecie i cieszyć się poważaniem i szacunkiem.

Badania wykazują, że kobiety rzadziej starają się o pracę, jeśli w ogłoszeniu pada zwrot męskoosobowy. Jeśli w szkole podstawowej pada polecenie „rozwiąż zadanie z kolegą”, dzieci pytają nauczycielkę, czy mogą je zrobić z koleżanką. Wtedy dowiadują się, że jest to możliwe. Profesor Mirosław Bańko mówi, że „To rodzaj dyskryminacji, którą trzeba sobie przyswoić w trakcie edukacji szkolnej” („Reżyser dała rolę aktor”. Prof. Bańko wyjaśnia, dlaczego warto stosować „żeńskie końcówki”, <https://www.tokfm.pl/Tok-fm/7,130517,23903805,rezyser-dala-role-aktor-prof-banko-wyjasnia-dlaczego-warto.html?AD>). Kiedy używamy form żeńskich, możemy wyrazić się bardziej precyzyjnie”.

33

KAROLINA KONOPKA

1995

"Napoleonka", 2021

instalacja, olej, płótno, 80 x 10 x 10 cm

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1100 EUR

WYSTAWIANY:

„AKCES - REAKCJE | Wystawa VII Konkursu Najlepszych Dyplomów
Sztuki Mediów”, Concordia Design Wrocław, 3-23.07.2021





„Przekroczenie progu kuchni przypomina przystąpienie do osobliwego konkursu, w którym nagrodą jest bycie docenioną. Używam tu żeńskiej formy, ponieważ w konkursie tym na przestrzeni dziejów najczęściej startują kobiety. Pragnienie zaimponowania, zaskoczenia kogoś, stworzenia wytworu kulinarnego najwyższego, najpiękniejszego, najbardziej fantazyjnego, czasochłonnego i do tego jadalnego, chociaż to ostatnie wcale tak ważne nie jest, to czynniki definiujące ten i prawdopodobnie każdy inny konkurs również.

‘Napoleonka’ jest szczególnym wyrobem cukierniczym, nie bierze udziału w konkursie, nie chce zaimponować, a zwycięża i zachwyca. Jest silna, niezależna i nie chce być zjadana.

‘Napoleonka’ jest kobietą”.

Karolina Konopka







34 †

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937

"Sztuka konsumpcyjna" – dyptyk, 1974/lata 2000

wydruk pigmentowy/pianka, papier archiwalny

każda praca: 40 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'NATALIA'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR



„Cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą, konsumpcją. Oczywista przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zamienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieśczoł. (...) Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka”.

Natalia LL



Natalia Lach-Lachowicz związana jest z międzynarodowym ruchem sztuki feministycznej, choć co warto zaznaczyć, na rodzimym gruncie była jej niekwestionowaną prekursorką. Obok Natalii LL to artystki takie jak Carolee Schneemann, Charlotta Moorman, Gina Pane, Valie Export, Judy Chicago czy Marina Abramović zaczęły w swoich dziełach poruszać problem funkcjonowania kobiet w sferze kultury i społeczeństwa, poszukując możliwości wypowiedzi w zdominowanej przez mężczyzn sztuce. W jej nurt Natalia LL włączyła się około 1975. Co ciekawe, w 1978 zorganizowała również pierwszą w Polsce wystawę dzieł artystek utożsamiających się z ruchem. To właśnie w latach 70. twórczyni wyraźnie określiła swoją indywidualną postawę artystyczną, w której podkreśla incydentalność, unikalność oraz ulotność zdarzeń pospolitych i trywialnych. W swojej twórczości Lachowicz odwołuje się przede wszystkim do intelektu odbiorcy jej dzieł, przekraczając granicę poprawności estetycznej. W ramach postkonceptualnej praktyki sięga po ikonografię zaczerpniętą z obszaru kultury popularnej, mass mediów i pornografii. Artystka podkreśla, że zawsze interesowała ją erotyka. Problematyka prac Natalii LL dotyka kwestii tożsamości artystki i kobiety. Kierunki artystyczne mające największy wpływ na jej twórczość to przede wszystkim konceptualizm i body art.

Do dziś najbardziej ikoniczną realizacją Natalii LL, będącą właściwie nienapisanym manifestem polskiego feminizmu, pozostaje seria fotografii tworzonych na początku lat 70., w których dokumentowała młode dziewczyny konsumujące powszechne produkty spożywcze o silnie erotycznych konotacjach. Konsumpcja, która stała się przedmiotem zainteresowań autorki i tematem jej serii, ukazywała de facto przemiany, jakim ulegała sama czynność w różnych kontekstach. Aktywności takie jak jedzenie banana, parówek czy budyniu przeradzają się w jej ujęciu w formę wyrafinowanej erotyki. Konsekwencja, z jaką Natalia LL stosuje wybrane ujęcie – przedstawienie portretowe modelek w trakcie konsumpcji – sprawia, że gesty wykonywane przez nie przeradzają się w rodzaj znaków, a następowanie ich po sobie sprawia wrażenie kodu. W tym samym czasie czynności postaci zostały zaprezentowane niemal w fizjologiczny sposób. Kontrastuje on z atrakcyjnością oraz dopracowaniem błyszczących odbitek fotograficznych. Nie bez znaczenia jest także wybór modelek, które stały się bohaterkami serii fotograficznej artystki. To młode kobiety o delikatnej urodzie oraz włosach w odcieniach jasnego blondu. Ich uroda przypomina wyidealizowane, niewinne oblicze lalek.

Seria fotografii wywołuje emocje do dziś, czego najlepszym przykładem może być stosunkowo niedawna (kwiecień 2019) decyzja o usunięciu „Sztuki konsumpcyjnej” ze stałej ekspozycji w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wywołała ona duży opór ze strony środowiska artystycznego i zaowocowała spontanicznym performansem na dziedzińcu instytucji, podczas którego zgromadzona publiczność, na wzór bohaterki fotografii, jadła banany.

Krytycy interpretowali serię prac Lach-Lachowicz w sposób dwojaki. Piotr Piotrowski podkreślał, że w latach 70. szeroko pojęta konsumpcja w peerelowskich polskich realiach była dość oszczędna. Biorąc pod uwagę fakt, że wybrane przez artystkę produkty (m.in. banany) stanowiły towar deficytowy i niejako luksusowy, fotografie powstałe w ramach cyklu można interpretować jako swoistą zachętę do używania. Ciekawe spojrzenie na te kwestie proponuje Agata Jakubowska w bogatej monografii na temat twórczyni. Krytyczka podkreśla, że w czasie powstania prac nie interpretowano ich pod kątem feministycznym. Wynikało to z faktu, że w latach 70. w dyskursie społecznym nie istniały odpowiednie określenia, które pozwoliłyby na nazwanie elementów prac autorki czy zmian w nich zachodzących. Jak podkreśla badaczka, Natalia LL starała się, choć bez sukcesów, propagować w Polsce feminizm oraz sztukę feministyczną. Jakubowska zaznacza, że ten stan uległ zmianie po powstaniu serii oraz po tym, gdy potencjał odczytywania dzieł w kontekście feminizmu został odkryty przez krytyków zachodnich zajmujących się twórczością kobiet. To właśnie w tym czasie artystka oraz przykłady jej realizacji zaczęły pojawiać się na wystawach na Zachodzie i w licznych publikacjach.

35 †

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937

"Sztuczna fotografia", 1976

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 48,5 x 58,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NATALIA LL | "Sztuczna fotografia" | 1976'

estymacja:

50 000 - 75 000 PLN

11 000 - 16 500 EUR



36 †

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937

"Głowa mistyczna XII", 1987

akryl, technika własna/piótno, 105 x 105 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'NATALIA LL 1987'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'NATALIA LL "GŁOWA MISTYCZNA XII" 1987 Photocanvas + Akryl'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 500 - 8 800 EUR

„Zawsze zachwycał mnie Husserl. Jego fenomenologia i koncept poznania ejdetycznego, istotowego czy raczej istotnościowego, zawsze zbliżał mnie do holizmu. Czyli poznania rzeczy i rzeczywistości całościowo. Ale tak naprawdę, wolę pochylić się nad pismami mistyków. Te razowe, a czasem siermiężne zdania budują mnie filozoficznie, myślowo i teoretycznie bardziej niż najlepsze teksty Susan Sontag. Myślę, że teksty mistyków są znacznie bliżej istoty mojej sztuki, bo sztuka jest dla mnie rodzajem mistycznego przeżycia”.

Natalia LL



37

EWA PARTUM

1945

"Space", 2000

odciski niebieskiej szminki i letraset czarny/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Ewa Partum 2000'
unikat

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 400 EUR

„Wiele artystek w ogóle nie chce być uważanych za feministki. Odzegnują się od tego. Jest to nieprzyjemne, bo wpływa na zupełnie inny kontekst tej sztuki. One chciałyby być artystkami, a nie feministkami. Jeśli chodzi o mnie, ja bym się tego nie wstydziła”.

Ewa Partum



S P A C E

Eva Partum 2000

38

EWA PARTUM

1945

Z cyklu "Partytury" ("Partituren"), 1984

kolaż, technika własna/papier, 70 x 50 cm
 sygnowany i datowany u dołu: 'Ewa Partum 84'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 200 EUR

Portrait



Reconstruction

Em. Adams 84 -

„Partytury” to seria wykonanych w 1984 fotokolaży, które przez wiele lat nie zostały zaprezentowane publiczności. Artystka zbudowała ten cykl z pojedynczych, fotograficznych przedstawień swojego nagiego ciała, które pocięła na kawałki, a następnie „przybrała” rozsypanym tekstem, odbiciami pomalowanymi szminką ust, a także śladami wydzielin swojego organizmu. Rozrzucone elementy artystka umieszczała na dużych kartach białego papieru, które przypominają arkusze zawierające notacyjne zestawienie partii wokalnych i instrumentalnych, czyli tytułowe partytury. Te nasycone wyjątkowym erotyzmem prace przedstawiają leżącą na łóżku artystkę przybierającą niezwykle intymne, wręcz wyzywające pozy. Fragmenty fotografii ukazują nagą kobietę z góry, z jednej strony stanowiąc świadectwo uprzedmiotowienia ciała Partum, z drugiej podkreślając wyjątkowo afektywny charakter „Partytur”. Artystka stworzyła ten cykl z potrzeby dokumentacji swoich stanów emocjonalnych, a także z konieczności podjęcia dialogu z własnymi, głęboko prywatnymi doświadczeniami i jej relacjami interpersonalnymi. Każdy element serii stanowi tak naprawdę szkic do rozgrywanego się romansu. W takim ujęciu „Partytury” stały się nie tylko środkiem ekspresji, ale też zapisem – a nawet medium pośredniczącym w emocjonalnych doświadczeniach. To, że „Partytury” służyły jako notacja relacji uczuciowej artystki, sprawia, że prace te nie do końca wpisywały się we wcześniej wypracowane konwencje jej sztuki.

Aby w pełni zrozumieć znaczenie „Partytur” i ich wyraźnie odrębny charakter, należy cofnąć się w czasie do wiosny 1980, do wernisażu wystawy Partum zorganizowanej w Małej Galerii ZPAF przy placu Zamkowym w Warszawie. 29 kwietnia 1980 miało tam miejsce otwarcie pokazu zatytułowanego „Samoidentyfikacja”, na którym artystka zaprezentowała cykl fotokolaży o tym samym tytule. W czarno-białe zdjęcia wykonane na ulicach Warszawy artystka wkleiła swoje nagie fotografie, w taki sposób, że można było odnieść wrażenie, że Partum spaceruje bez ubrania w tłumie warszawiaków. Jej obecność jednak nie zwraca uwagi szarych, przygnębionych ludzi, którzy zajęci swoją codziennością, niewzruszeni przechodzą obok artystki. Partum umieszczała swoją sylwetkę w najbardziej charakterystycznych przestrzeniach miejskich Warszawy, często wpisując ją w scenariusze życia codziennego, tak jak na przykład wśród tłoczących się przed sklepem klientów, czy w tłumie na przejściu dla pieszych. Na najbardziej rozpoznawalnym w tym cyklu fotokolażu artystka konfrontuje się z milicjantką kierującą ruchem, co stało się symbolem mierzenia się kobiet z PRL-owską władzą. Co ciekawe, to nie ta praca wzbudziła najwięcej kontrowersji, a wizerunek nagiej Ewy Partum przed Pałacem Namiestnikowskim, gdzie wówczas mieściło się Prezydium Rady Państwa. Wernisaż wystawy w Małej Galerii ZPAF został wzbogacony o performance w wykonaniu Partum.

Artystka, stojąc nago przed zebraną publicznością, odczytała tekst zatytułowany „Samoidentyfikacja”, po którym złożyła również oświadczenie, że będzie występowała nago, dopóki pozycja kobiet-artystek nie zrówna się z pozycją mężczyzn-artystów. Swoje założenia zaprezentowała wówczas w manifestie artystycznym:

„Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej. Jej model, nieaktualny wobec jej roli obecnie, został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeśli opanuje szkołę kamuflażu i pominię własną osobowość. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Nie mieszczą się w strukturze społecznej stworzonej dla niej, stworzy nową. Ta możliwość odkrywania siebie, autentyczności swoich przeżyć, praca nad własnym problemem i świadomością, poprzez bardzo specyficzne doświadczenie bycia kobietą w patriarchalnym społeczeństwie, jest problemem sztuki feministycznej. Jest to motywacja tworzenia sztuki dla kobiety artystki. Fenomen sztuki feministycznej odkrywa kobiecie jej nową rolę, możliwość samorealizacji” (Ewa Partum, Monografia twórczości Ewy Partum (2012–2013), zebrane przez A. Stepken, przeł. Ewa Partum, D. Monkiewicz, uzup. B. Partum i in., [w:] Ewa Partum, [red.] Aneta Szyłak, B. Partum, Ewa Tatar, Gdańsk, s. 139.)

W porównaniu z „Partyturami”, w cyklu „Samoidentyfikacja” niezwykle uderza kierunek działań artystki. W „Partyturach” Partum koncentruje się na własnej intymności, własnych uczuciach i nie zajmuje stanowiska wobec sytuacji kobiet w społeczeństwie. W „Samoidentyfikacji”, jak również w innych pracach z wczesnych lat 70., artystka koncentruje się na prowadzeniu złożonej kampanii na rzecz kobiet-artystek, w tym także oczywiście na rzecz samej siebie, mającej na celu krytykowanie utrwalonych kodów społecznych. Partum wykorzystywała do tego celu bardzo pruderyjne podejście zaściankowego społeczeństwa PRL do kwestii wykorzystywania w pracach artystycznych nagości, która była automatycznie pojmowana jako gest krytyczny wobec systemu i władzy.

Tym samym wcześniejsze prace artystki odczytywane są jako gest wyraźnie polityczny, ukierunkowany na artystyczne uzewnętrznienie i manifestację swoich poglądów. W „Samoidentyfikacji” ten paradygmat zostaje odwrócony. Nagie ciało, które stało się bezwolnym elementem przestrzeni publicznej, na powrót przeniesione zostaje w przestrzeń prywatną, odzyskując tym samym swój intymny charakter, a – co ważniejsze – również podmiotowość.



39 †

ALICJA ŻEBROWSKA

1956

"Tajemnica patrzy", 1995/2007

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 38,5 x 48 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Tajemnica Patrzy" | Alicja Żebrowska | B/1/3/1995/2007 | 50 x 40'

estymacja:

12 000 – 15 000 PLN

2 700 – 3 300 EUR

W polskiej sztuce powojennej twórczość Alicji Żebrowskiej stała się niemal synonimem łamania tabu, a ona sama określana jest mianem najbardziej radykalnej artystki polskiej lat 90. Zaraz po przemianach społeczno-politycznych tamtego czasu Żebrowska zaczęła tworzyć instalacje wideo, w których łączyła elementy wizualne, dźwiękowe i zapachowe, próbując odtworzyć nastrój i uczucia towarzyszące różnym czynnościom. Krzysztof Jurecki pisał o niej: „Atakuje świat patriarchalny, ale powołując się na tradycję mistyków chrześcijańskich! Czy jest to sprzeczność? Nie, choć jest obrazoburczym zgłębianiem tajemnicy, która jest poza dyskursem artystycznym i filozoficznym” (<https://ownetic.com/magazyn/2010/oh-no-not-sex-and-death-again-cezary-pieczynski-pgs-sopot/2>, dostęp: 25.08.2021).

Widea Żebrowskiej takie jak „Metatrauma” z 1998, ukazująca sceny sekcji ciała ludzkiego i rozkład mięsnej konsystencji człowieka czy też wideo-performance z 1997 zatytułowany „Czy możesz to wziąć do ręki”, w którym artystka zachęca przechodniów do „wzięcia do ręki” akcesoriów z sex-shopu, stały się świadectwem erozji dawnego systemu moralnego i zapowiedzią nadchodzących zmian obyczajowości. W swoich filmach Żebrowska zawodowo posługuje się kontrowersją i uwielbia testować granice akceptacji możliwych w przestrzeni publicznej ludzkich zachowań.

Tak też było w przypadku filmu i obiektów z 1995 funkcjonujących pod tytułem „Tajemnica patrzy”, na których artystka w żeńskie organy płciowe wtykała lalkę Barbie, sztuczne oczy i rzęsy, często podkreślając całą kompozycję poprzez nałożenie cieni do powiek czy maskary. Sposób kadrowania w tych pracach na pierwszy rzut oka może sugerować widzowi, że ma do czynienia z fragmentem ludzkiej twarzy, która staje się tym, czym w rzeczywistości jest dopiero po dokładniejszej ocenie detalu. Innym tropem, który Żebrowska zdaje się sugerować widzowi, jest nawiązanie do przedstawienia znanego od starożytności – wszytkowidzącego oka, którego wizerunek w Polsce został utracony przez kręgi związane z kulturą chrześcijańską.

Obcując z twórczością Żebrowskiej, nie sposób uniknąć wrażenia, że jest to sztuka po prostu wścibska, wychodzi ona bowiem dalece poza ustalone ramy, kontestując nie tylko normy społeczne, ale też samą naturę człowieka i jego nieokielznaną ciekawość. I chociaż prace Żebrowskiej chciałoby się opisywać w dosadny sposób, to jednak zanim na ustach pojawią się nie-pochlebne słowa, na myśl przychodzi refleksja, a za nią podąża pytanie, po którym pozostaje jedynie poczucie zakłopotania. Czyżby prace Żebrowskiej miały na celu złapać widza w pułapkę jego własnej bigoterii i moralnej pruderyjności?



40 †

ALICJA ŻEBROWSKA

1956

"Infiltron, Ikony Infiltronu. Infiltracja - ślub prawosławny w Cerkwi Pierieticza", 2020

akryl, technika własna/płótno, 56,5 x 72 cm

opisany na odwrociu: 'INFILTRON/IKONY INFILTRONU/ IKONY ŚLUBNE/
INFILTRACJA: I ŚLUB PRAWOSŁAWNY W CERKWI PIERIETICZA'

estymacja:

10 000 - 16 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Ikony Infiltronu”, Art Agenda Nova, Kraków, 10.03-15.05.2020

„Decyzja powrotu do klasycznych sztuk plastycznych zapadła w bardzo trudnym, wręcz traumatycznym momencie mojego życia. Malowanie jest dla mnie odkrywaniem nowych zakresów estetycznych w swojej twórczości. W malarstwie brakowało mi zawsze realnej przestrzeni, dlatego staram się używać farb akrylowych, przeznaczonych do bardzo 'płaskiego' malowania, w sposób 'przestrzenny'. Poszukuję nie tylko kolorystycznych, ale także czysto fizycznych jakości i możliwości farby akrylowej. Bardzo istotnym elementem jest treść obrazów, nawiązująca do ogromnego dzieła 'Infiltron', które od 1997 roku realizuję z Jackiem Lichoniem, współautorem. Od samego początku powstania 'Infiltronu' zakładaliśmy stosowanie wszelkich możliwych mediów do prezentacji naszej koncepcji. Rodzaj współczulności i bliskości fizycznej, która później nie była wystarczająco widoczna na filmach czy zdjęciach, zainspirowała mnie do utrwalenia najbardziej dla mnie reprezentatywnych scen z naszych akcji, na obrazach czy obiektach. Fizyczny, namacalny i ciągły kontakt z płótnem, na które przenoszona jest dana scena, jest dla mnie uwiecznieniem tej bliskości i przeżywaniem jej na nowo. Taśma filmowa nie jest naznaczona fizycznością (dotykem, ciepłotą, potem, drżeniem) moich rąk. Kadr pod pędzlem przeobraża się w intymną relację”.

Alicja Żebrowska



41

KRYSTYNA PIOTROWSKA

1949

"Autoportret z żółtą sukienką", 2021

akryl, druk/blacha aluminiowa, 61,5 x 72 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na ramie:
'Autoportret z żółtą sukienką Krystyna Piotrowska 2021'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

„Autoportretem zajmuję się od początku pracy artystycznej. Własna twarz traktowana jako znak, pozbawiona wyrazu, była podmiotem pierwszych moich grafik. Poruszały one problemy identyfikacji, pamięci, postrzegania rzeczywistości, autonomii jednostkowej egzystencji...

Były to przede wszystkim czarno białe grafiki, proste i ascetyczne, czasem o bardzo dużych wymiarach, do których powstania wykorzystywałam swoje własne techniki.

Po 40 latach pracy potrzebowałam zmiany: koloru, opowieści i nieoczekiwanych znaczeń.

'Autoportret z żółtą sukienką' to groteskowy obraz zawierający różne symbole kobiecości”.

Krystyna Piotrowska





**„NIEPOKOI ŻÓŁTA SUKIENKA.
NIE UMIEM SIĘ JEJ POZBYĆ.
NIE MOGĘ TEŻ JEJ NA SIEBIE WŁOŻYĆ.
JEST ZA MAŁA I ŻÓŁTA, A MNIE W ŻÓŁTYM JEST NIEŁADNIE”.**

KRYSTYNA PIOTROWSKA



42

EWA KURYLUK

1946

"W samochodzie II", 1975

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: 'Ewa Kuryluk'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978”, wystawa indywidualna,
Galeria Design BWA Wrocław, 25.03-23.04.2011
Czytelnia Sztuki, Gliwice 7.10-27.11.2011

LITERATURA:

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978, katalog wystawy, Wrocław,
Gliwice, Kraków 2011, s. 55 (il.)

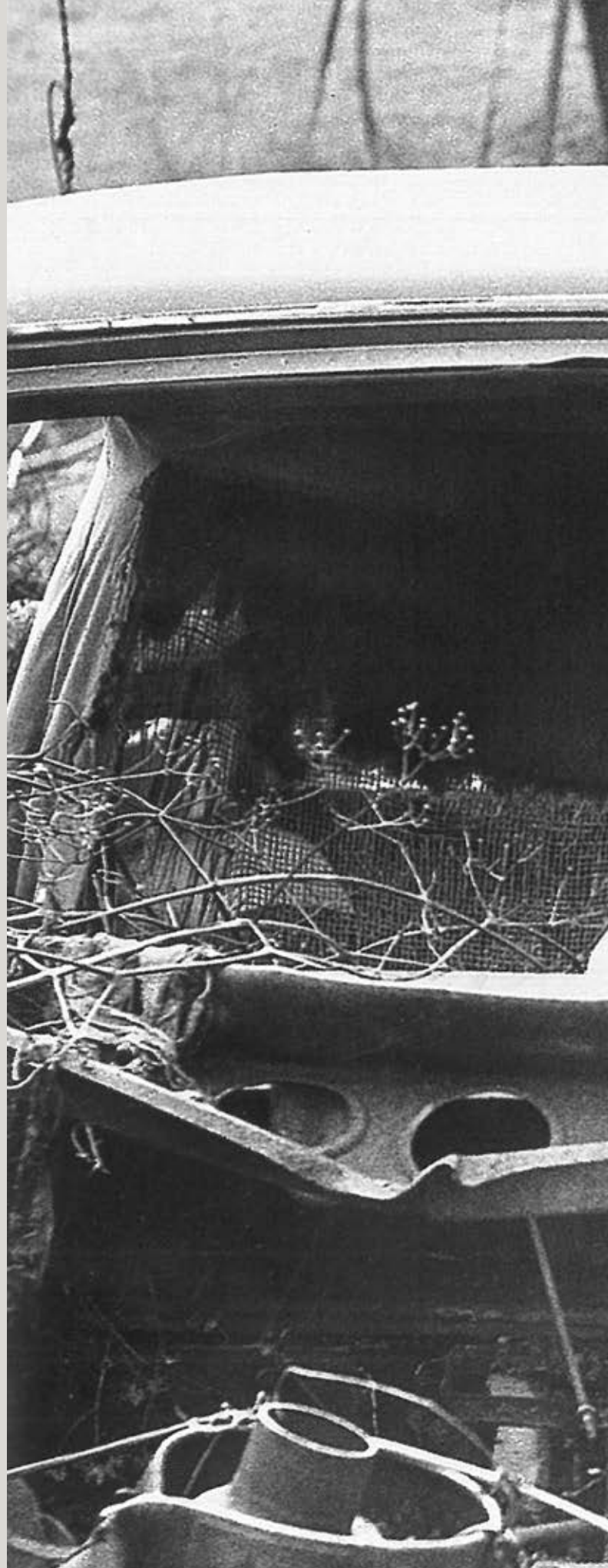
„Marzyło mi się, że światło przepłynie przeze mnie jak przez
przezroczyste medium na papier i samo się na nim utrwali.
Chciałam być kamerą i kliszą fotograficzną”.

Ewa Kuryluk



Prezentowana praca „W samochodzie II” jest jednym z wielu autoportretów Ewy Kuryluk powstałych na bazie fotografii. Problem odwzorowania własnego wizerunku, bez zbędnych upiększeń i masek zrodził się w wyobraźni artystki jeszcze podczas zajęć w wiedeńskim gimnazjum i do tej pory pozostał głównym źródłem jej artystycznych poszukiwań. Jak wspominała ten czas sama Kuryluk: „Wiosna w Wiedniu. Lekcja rysunku. Dziewczynka śledzi wróbla za oknem. Wypakowała z teczek pudełko akwarelek i nalała wody do słoika, ale nie zamierza nic robić. Nie ma ochoty rysować i nie zna niemieckiego, nie wie, jaki zadano temat. Ziewa, aby zarazić nauczycielkę, która podeszła z otwartą puderniczką. Na widok odbicia swojej twarzy pojmuję, o co chodzi. I przenosi swoje rysy z lusterka na papier jak w hipnozie. Ta dziewczynka to ja. Autoportret, od którego wszystko się zaczęło, pozostał moją pasją” (Ewa Kuryluk, *Obrysować cień*. Malarstwo 1968–1978, BWA, Wrocław, 2011, s. 53). Zainteresowanie autoportretem jako formą samoidentyfikacji artystka realizowała, oscylując pomiędzy medium malarstwa, fotografii oraz odbicia lustrzanego, które nierzadko stanowiły swoje wzajemne uzupełnienie. Wykonanie obrazu artystka poprzedza wykonaniem autofotografii, traktowanych jako forma intymnego dziennika pełnego autoinscenizacji i autodokumentacji.

„W samochodzie II” jest jednym z ikonicznych malarskich autoportretów Ewy Kuryluk. To właśnie w latach 70. artystka stworzyła kluczowe dla swojej twórczości obrazy, w których z łatwością odnaleźć można motywy z jej autobiografii. Sama kompozycja pracy utrzymana w ciepłej kolorystyce przedstawia kobietę prowadzącą samochód. Jednak sama scena wydaje się być dla Ewy Kuryluk jedynie pretekstem do sportretowania siebie, albowiem pojazd, którym się porusza, jest wyraźnie uszkodzony – spod wygiętej i zdeformowanej maski widać kompilację różnych elementów niemających jednak nic wspólnego z budową silnika. Ten fragment kompozycji, który mógłby być pewnego rodzaju początkiem do zbudowania dynamicznego, być może nawet dramatycznego charakteru dzieła, jest tonowany spokojem bijącym z postaci artystki. Kobieta umieszczona w centralnej kompozycji obrazu została namalowana w bardzo oszczędny sposób przy użyciu delikatnego konturu i umownego światłocienia. Owa umowność tyczy się właściwie całej postaci – na tle innych autoportretów Kuryluk obraz ten wyróżnia lapidarne przedstawienie charakterystycznych cech wyglądu pozwalających na jednoznaczną identyfikację osoby. Zdaniem Mariki Kuźmicz wynika to z potrzeby udokumentowania istotnego wydarzenia z życia artystki – być może ta potrzeba uchwycenia chwili przewyższa potrzebę uchwycenia „siebie”. Rok przed namalowaniem obrazu „W samochodzie II” Kuryluk stworzyła serię czarno-białych zdjęć w Lasku Wiedeńskim, które również są autoportretami. Budowa kompozycji zdjęć, które również rozgrywają się w zniszczonym samochodzie, od razu budzą skojarzenia z prezentowanym obrazem – wręcz oczywiste wydaje się, że to właśnie na ich podstawie dzieło to zostało namalowane. To zderzenie fotografii z ich późniejszą malarską kontynuacją uwidacznia twórczą kreację, którą Kuryluk roztacza na płótnie – kontrastujące żywe kolory, chusta zastępująca twarz artystki, czy nawet obecność papierosa są pewnego rodzaju reinterpretacją, poprzez którą to samo wydarzenie zostało umieszczone w zupełnie innym kontekście. „Ewa Kuryluk zdaje sobie sprawę z niemożności sfotografowania swojego ‘ja’. Proponuje nam więc setki odsłon siebie, które razem mają szanse pokazać więcej. Używając samowyzwalacza, eliminuje osobę fotografa z całym bagażem jego intencji wobec modela. A nieufność wobec fotografa, dla którego ‘ja’ jest niedostępne, przenosi w obszar malarstwa. Autoportrety inspirowane autofotografiami to fragmenty całości życia w coraz innym kontekście” – pisze Kuźmicz (Ewa Kuryluk, *Obrysować cień / Outlining the Shadow*. 1968–1978, 2011, s. 60.)



„W młodości lubiłam szybkość. W wiedeńskim pędziłam jak szalona mercedesem taty, bo policja nie zatrzymywała dyplomatów ze znakiem CD. Na kursie jazdy samochodowej nauczyciel zażartował, że da mi prawo jazdy, jeśli obiecuję, że nie dotknę kierownicy. Obiecałam i do dziś jeżdżę na rowerze”.

Ewa Kuryluk, *Kangór z kamerą. 1959–2009, Kraków 2009*, s. 99



43 †

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

1926-2019

"Virgin", 1976

technika własna/papier, 95 x 64 cm (arkusz)

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Danuta Leszczyńska-Kluza 1976'

opisany l.d.: 'VIRGIN'

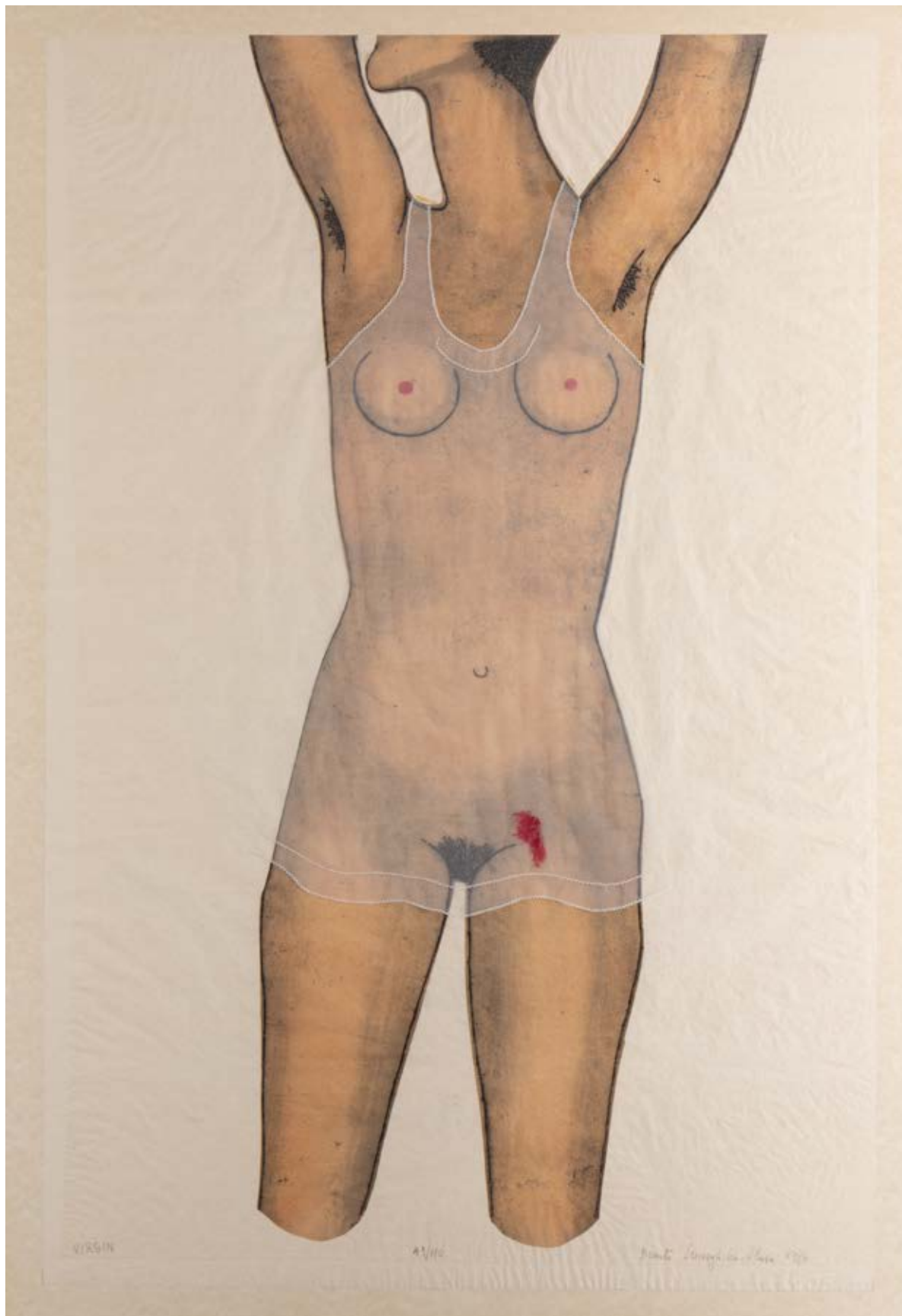
numerowany śr.d.: '49/110'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

W 1952 Danuta Leszczyńska-Kluza uzyskuje dyplom u Zbigniewa Pronaszki, jednego z najważniejszych i najbardziej wymagających polskich przedwojennych wykładowców malarstwa. Wydawać by się mogło, że studia u Pronaszki, nestora polskiej awangardy, ukierunkują młodą artystkę na bardziej oczywiste wzorce, jednak, ku niemałemu zaskoczeniu, ale też aprobachie swojego profesora, jej twórczość już w trakcie studiów nabrała wyjątkowo autonomicznego charakteru i zaczęła odbiegać od głównych kierunków, szkół czy prądów. Jak pisał Jerzy Madeyski, Danuta Leszczyńska-Kluza jest „wprost klasycznym przykładem artystki niepodległej” (Jerzy Madeyski, Danuta Leszczyńska-Kluza, Kraków 1978, s. 15). To właśnie ta niezależność bardzo szybko zdobyła jej pracom uznanie. Dzieła artystki były prezentowane na najważniejszych wystawach w kraju i za granicą, w tym w 1955 na przełomowej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki zatytułowanej „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale, a także na Biennale Sztuki w Wenecji w 1984. Grafika zatytułowana „Virgin” to w polskiej sztuce powojennej przykład pracy, która w niezwykle bezpośredni sposób porusza tematykę feministyczną. O ile 1 połowa lat 70. zaowocowała stosunkowo znaczną liczbą dzieł, które nawiązują do tematyki sztuki kobiet, to prac, które poruszają tematykę kobiecego ciała w tak bezpośredni, niemal brutalny sposób, jest wyjątkowo niewiele. Praca ta przedstawia pozbawiony głowy tors kobiecy, który artystka przyodziewa w zwiewną, białą sukienkę – symbol dziewictwa. Leszczyńska-Kluza rysuje korpus ciała kobiety w bardzo schematyczny sposób, co w zestawieniu z rozrzuconymi bezwładnie kończynami może przywołać na myśl porzuconą w trakcie zabawy lalkę. Mimo że artystka poprzez schematyczny rysunek i zastosowaną kolorystkę nadaje temu przedstawieniu niejako naiwny charakter, to porusza w nim bardzo ważki i wciąż aktualny problem komodyfikacji kobiecego ciała. Choć grafika ta liczy sobie już ponad 45 lat, to nadal zachowuje aktualność zarówno formy, jak i poruszanej problematyki i bez trudu mogłaby być przypisana którejś z uznanych polskich autorek młodszego pokolenia.



VIRGIN

A. J. H.

1970

44 †

MONIKA CHLEBEK

1986

Z cyklu "Złe sny", 2009

akryl/plótno, 42 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Monika | Chlebek | z cyklu "Złe sny" | akryl na płótnie | 42 x 32 | 2009'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Złe sny”, Galeria Zderzak, Kraków, 12.03–10.04.2010

Charakterystycznym elementem prac Chlebek są nietypowe kadry, co czyni jej dzieła jeszcze bardziej nieoczywistymi. Podobny zabieg artystka zastosowała w prezentowanym obrazie z cyklu „Złe sny”, na którym uchwycone zostały jedynie kobiece nogi. Łączenie pustki i motywów cielesnych na jednym płótnie jest jednym z ulubionych motywów artystki, co sama przyznaje: „Bardzo lubię je zestawiać, czasem jestem zaskoczona, co wynika z tych kompozycji. Ale czasami jest mi po prostu trudno powiedzieć, o czym jest obraz, co miałam na myśli. W tych dziełach odbija się moja wrażliwość, sposób postrzegania świata i ludzi” (<https://hygge-blog.com/monika-chlebek-nie-intelektualizuje-tego-co-robie/>, dostęp: 25.08.2021).

Fragmety kobiecych ciał w twórczości Chlebek często stają się samodzielnymi tematami dzieł, zwłaszcza w cyklu „Złe sny”, w którym artystka porusza ważny temat przemiany z dziewczynki w kobietę i problemów z niego wynikających. Artystka poprzez obrazy wskazuje, jak ten etap związany z trudem zaakceptowania zmian zachodzących w ciele kobiety może być pełen lęków i obaw. Przepetnione atmosferą strachu wizje ran, blizn i pomarszczonych ciał w bliskich kadrach przypominają senne niepokoje. Widzowi może wydawać się przez to, że w pracach autorka przedstawia swoje najbardziej intymne uczucia. Jednak Chlebek zawsze pozostawia widzowi szerokie pole do interpretacji. Wyjęte z kontekstu sceny, otoczone aurą tajemnicy oraz niedopowiedzeń nie stawiają ograniczeń w analizie dzieł malarki. Intrygująca twórczość młodej krakowskiej artystki, pełna niepokojącej atmosfery, przywodzi na myśl wizje z pogranicza jawy i snu. Z tego powodu malarka zaliczana jest do grona nowych surrealistów, a jej obrazy porównać można do kadrów z filmów grozy.



45 †

ERWINA ZIOMKOWSKA

1983

Bez tytułu, 2012

para butów na obcasie, szpilki, 15 x 23 x 10 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR





46 †

MARTYNA CZECH

1990

"Tracę włosy, a drzewa liście", 2020

olej, akryl/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MARTYNA CZECH | "TRACĘ WŁOSY, A DRZEWA LIŚCIE" | 80 x 100 CM | olej&akryl na płótnie | 2020'
oraz ponownie na krośnie: 'TRACĘ WŁOSY, A DRZEWA LIŚCIE, 2020, czech martyna'

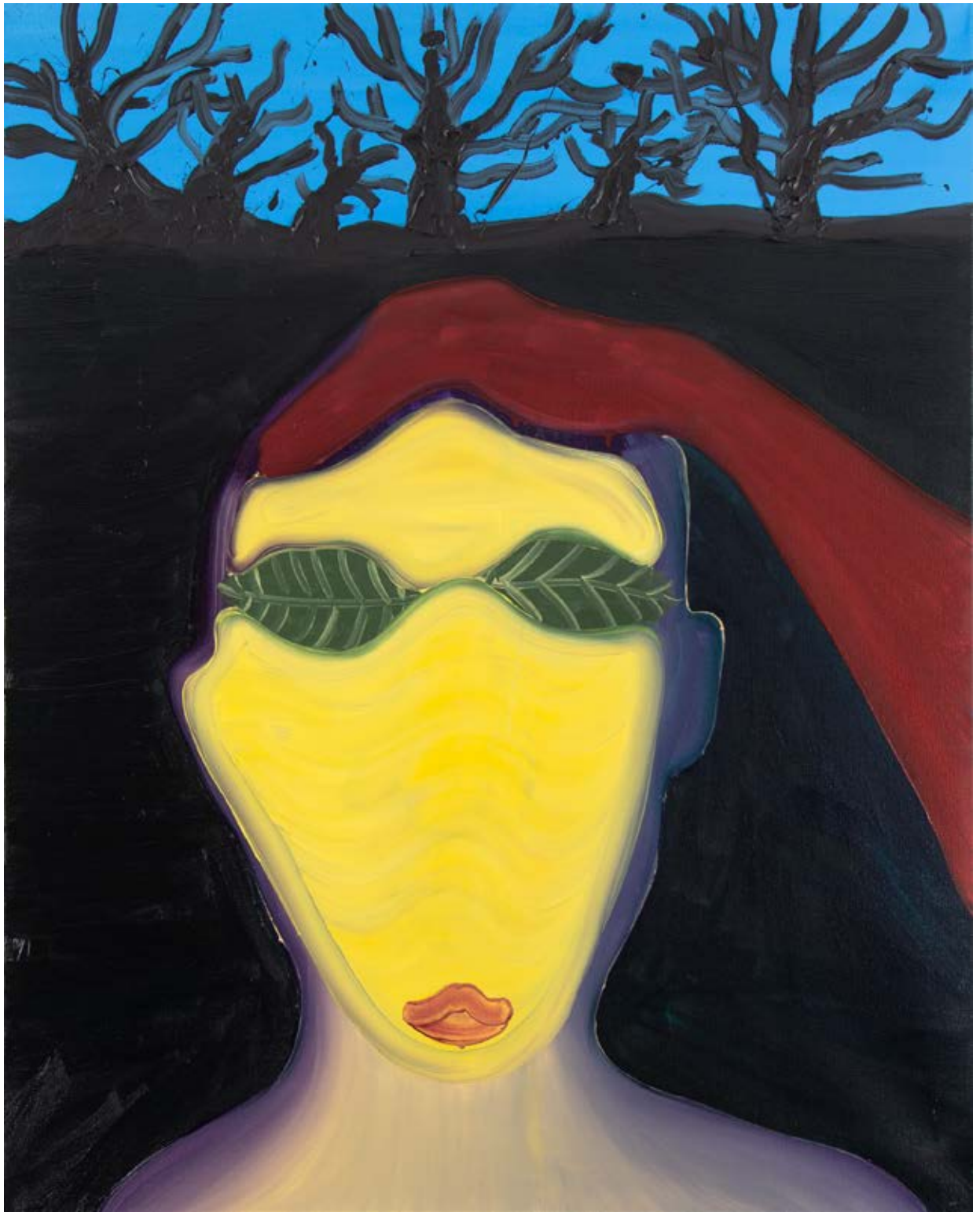
estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

„Charakterystyczne, ekspresyjne obrazy Martyny Czech mają charakter autobiograficzny: Interesuje mnie życie samo w sobie, szczególnie moje – bo na tym się znam. Każdy jest intymną opowieścią, pasażem przeżytych emocji. Jeśli traktowanych serio – raczej w trupich, bladych odcieniach, jeśli ironicznie – w żywych kolorach. Kolor tu zgrzyta, niepokoi. Buduje to malarstwo: wyraziste, puszczone w detalu. Płótna powstają szybko: za jednym, czasem wielogodzinnym posiedzeniem – bo przecież kolejnego dnia artystka mogłaby danej historii nie czuć już tak samo. Proste kompozycje, ciasno kadrowane sceny, najczęściej są dosadne, wręcz brutalne. Czasem obsceniczne. Interesują ją stany i uczucia skrajne, zachowania przemocowe oparte o dominację, uległość i opór wobec tak rozpisanych relacji społecznych. Obserwuje, czasami obśmiewa. Także siebie. Jest w tym. Nie moralizuje. Pracuje w oparciu o przeżyte. Rzeczy i stany, których nie da się zapomnieć. Wobec ludzi jest bezlitosna. Zwierzęta czasem z realnych bohaterów jej życia, stają się alegorią. Jest ostro, bezczelnie i jaskrawo. Są magnetyczne bebechy”.

Ewa Tatar, wstęp do wystawy prac Martyny Czech z kolekcji Piotra Bazyłko i Tomasza Pasięka



47 †

BARBARA FALENDER

1947

Poduszka erotyczna

biskwit, 13 x 22 x 17 cm
sygnowany na prawym boku: 'FALENDER'

estymacja:

12 000 – 15 000 PLN

2 700 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:

dar bezpośrednio od artystki

kolekcja prywatna, Warszawa

„Poduszka erotyczna” to rzeźba ze słynnego cyklu Barbary Falender o tym samym tytule, pierwszy raz wystawionego w Kopenhadze w 1973. Inspiracją do tej pracy był odcisk, jaki zostawia nagie ciało na pościeli. Tematem przewodnim dzieła jest erotyka i seksualność, która była bardzo nowatorskim motywem jak na szarą i zamkniętą rzeczywistość PRL-u. Praca wykonana jest z biskwitu porcelanowego, który swoją gładkością i białym kolorem podkreśla zmysłowość „Poduszki erotycznej”. Prace z tego cyklu przeważnie ukazywały tylko odciśnięte części ciała poprzez fałdy i wybrzuszenia materiału na pościeli, takich jak kolano czy podbrzusze. Jednakże, na pracach jak ta powyżej, można nawet ujrzeć zarys damskich i męskich organów płciowych. Ich kształt jest jednak na tyle subtelny, że widzowi pozostaje uruchomienie swojej wyobraźni, aby się ich doszukać. To rodzaj niebezpośredniej manipulacji widzem, która jest podświadomie bardzo pociągająca i skłania do dalszych rozważań nad kompozycją rzeźby. Dla Barbary Falender seria rzeźb „Poduszki erotyczne” była afirmacją erotyzmu i normalizacją seksualności w polskim społeczeństwie 2 połowy XX wieku. Cykl prac miał nawet prowokować widzów, tak jak to ujął Zbigniew Taranienko: „erotyzm był nie tylko jedynym ich tematem i treścią. One same miały stawać się fetyszami, prowokującymi do tego, by je dotykano, do tego, by nie tylko patrzono na nie, ale także je podglądano”. Szczerłość i prostolinijność w nagości jest bardzo ważna dla Barbary Falender, która jak sama mówi w wywiadzie: „Już sam fakt rozebrania się jest aktem szczerości wobec widza, przekroczeniem granicy. Nienawidzę pruderii, wychowałam się w domu nagich kobiet, było nas pięć”. Cykl artystki był przełomowy, ponieważ przekraczał tabu, w Polsce, w której nigdy otwarcie nie rozmawiało się o erotyzmie. Odwaga rzeźbiarki zaowocowała w jej pracy, ponieważ Falender brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych na całym świecie, np. w Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych. W 2007 artystka została nagrodzona Glorią Artis, Srebrnym Medalem Zasłużony w Kulturze, a w 2008 została laureatką nagrody im. Cypriana Norwida. W latach 1966-72 Barbara Falender studiowała na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźbiarstwa w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza. Studia ukończyła z wyróżnieniem. Mieszka i tworzy w Warszawie.



HONORATA MARTIN

1984

Z cyklu "Bańka", 2021

olej/ płótno, 50 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU "BAŃKA" | 2021 | Martin'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR

Honorata Martin jawi się jako artystka intermedialna, która posługuje się całym wachlarzem różnych technik artystycznych. Choć studiowała malarstwo, interesują ją także takie dziedziny jak fotografia, grafika czy performance. Artystkę fascynują silne emocje wywołane przez pokonywanie kolejnych granic zarówno tych fizycznych, jak i psychicznych. Jednym z najbardziej znanych performance Honoraty Martin było wideo o tytule „Zimno”. W nim artystka siedzi na dachu budynku w stroju kąpielowym na 30-stopniowym mrozie, czytając fragmenty książki Ryszarda Kapuścińskiego „Heban”. Joanna Kobyła w katalogu do wystawy tak opisała to wydarzenie: „Artystka zмага się z własną fizycznością, a urwane frazy czytanych zdań świadczą o ogromnym, fizycznym i psychicznym wysiłku, daleko przewyższającym najcięższą pracę mięśni. Fragment czytanego tekstu w miarę upływu czasu okazuje się adekwatny do stworzonej przez Martin sytuacji. Słowa głównego bohatera, wypowiedane w momencie śmiertelnego zagrożenia, w ustach młodej artystki w niezamierzony sposób zaczynają odgrywać literacką rolę” (<https://culture.pl/pl/tworca/>

honorata-martin, dostęp: 25.08.2021). Kolejnym znaczącym performance Martin było „Wyjście w Polskę”. Artystka z Gdańska doszła pieszo aż na Śląsk, nocując u nieznanym ludzi. Chciała przez to zbadać, jakie silne emocje zostaną wywołane u niej i u nowo spotkanych ludzi. Jednakże, oprócz wideo i happeningów Honorata Martin od niedawna znowu maluje. Ukazany obraz należy do cyklu „Bańka”, który przedstawia postać, której twarz zasłania tytułowa biała bańka. Towarzyszy jej pies ujęty z prawej części kompozycji. Praca namalowana jest ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla, a kontrastujące ze sobą barwy żółci i czerni tylko podkreślają dynamizm pracy. Honorata Martin poprzez te działania próbuje wywołać silne emocje, których tak poszukuje we wszystkich rozgałęzieniach swojej twórczości. Styl, w którym została wykonana ta praca, ma źródło u początku jej kariery – studiów malarstwa: „To było malarstwo realistyczne z motywami – nazwijmy to – ekspresjonistycznego malarstwa dziecięcego” (<https://magazynsum.pl/zycie-jest-radykalne-rozmowa-z-honorata-martin/>, dostęp: 25.08.2021).



49

BIANKA ROLANDO

1979

"Potrójny portret w kapeluszu", 2020/2021

akryl, technika mieszana/płótno, 50 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'B.R'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2020 | 2021 | Bianka Rolando | "Potrójny portret w kapeluszu"

sygnowany na biejtramie: 'B R'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

Bianka Rolando to artystka pochodząca z polsko-włoskiej rodziny. Edukację artystyczną uzyskała na poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, a później kontynuowała ją na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Mimo tego, że kształciła się w kierunkach plastycznych, rozpoczęła swoją karierę od tworzenia prozy i poezji. Wydała wiele tomików i opowiadań, które zostały nagrodzone m.in. Nagrodą Kazimierza Iłkowi-czówny i Medalem Młodej Sztuki. Z czasem, Bianka Rolando zaczęła wkomponowywać w swoje dzieła literackie obrazy, uzupełniając nimi swój przekaz artystyczny. Wystawy tych dzieł znalazły się w Galerii Foksal i Galerii Leto w Warszawie oraz w zagranicznych instytucjach, takich jak Kunsthalle Bratysława.

Przedstawione dzieło z przełomu 2020 i 2021 ukazuje potrójną postać kobiety na jaskrawoniebieskim tle stworzonym z farby akrylowej. Jest to bardzo dynamiczna kompozycja, sugerująca ekspresjonizm jako główny nurt tego obrazu. Głowy postaci na środku płótna połączone są ciemną farbą z widoczną strukturą pędzla przypominającą włosy. Ze względu na to, iż Bianka Rolando w swojej poezji bardzo często odwołuje się do europejskiej literatury i historii, wielogłowa postać z obrazu prawdopodobnie jest postacią z greckiej mitologii – Hydrą. Charakteryzowała się ona posiadaniem wielu głów, które się rozmnażały po odcięciu. Ten motyw sugeruje, iż kobieca postać z obrazu Bianki Rolando ma symbolizować przeszkody i przeciwności losu, które namnażają się wraz z próbą ich pokonywania. Brak posiadania twarzy postaci z obrazu może służyć zarówno ukazaniu uniwersalności przekazu autorki, jak i wywoływaniu poczucia niepokoju i trwogi u widza.



50 †

POLA DWURNIK

1979

"Potencjał" – praca dwuczęściowa, 2016

gwasz, kolaż, tusz/papier, 70 x 50 cm (wymiary każdej pracy)

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

1 400 – 2 000 EUR

Prezentowana praca to komiksowe przedstawienie sytuacji z życia artystki Poli Dwurnik. W humorystyczny sposób malarka konfrontuje widza ze stereotypami na temat życia artysty. W 2016, gdy Pola miała złamaną nogę, sprzątała mieszkanie ze swoją matką, Teresą Gierzyrską. Zszokowana ilością rzeczy w szafie kobieta, uznała, że jej córka ma „potencjał na starą babę, która zbiera śmieci”. Ta zabawna historia obnaża społeczne oczekiwania wobec młodych artystów, którzy nie zawsze są eksperymentującymi idealistami, ale potrafią też być pragmatyczni. Tak samo jak resztę społeczeństwa dotykają ich prozaiczne problemy dnia codziennego jak złamana noga czy bałagan w mieszkaniu.

Ten autobiograficzny komiks jest typowy dla twórczości Poli Dwurnik, która jest najczęściej bohaterką własnych prac. Artystka czerpie ze swoich życiowych doświadczeń, do których podchodzi z dystansem. Wobec wszechobecnej sztuki zaangażowanej, krytycznej czy konceptualnej rysunki Poli Dwurnik mogą się wydawać banalne. Jednak w przeintelektualizowanym świecie sztuki jej autotematyczna twórczość zachwyca szczerością i autentycznością. Jak pisze Michał Jachuła: „ten rodzaj twórczości podejmowanej dzisiaj jest ryzykownym i bezkompromisowym gestem zgodnym z sumieniem i prawem artysty do uprawiania takiej, a nie innej, praktyki artystycznej. (...) widzimy więc wątki zaczerpnięte z biografii artystki, elementy mrocznej i pełnej humoru wyobraźni dystansującej Dwurnik wobec siebie samej, historii sztuki i współczesnego świata” (Michał Jachuła, *Girl on Canvas / Dziewczyna na płótnie*, Apolonia Dwurnik, Warszawa 2013).



MAGDALENA SAWICKA

1990

Bez tytułu ("Rewolucja jest we mnie"), 2020

tuszu/papier, 29,5 x 21 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Sawicka 2020'

opisany ołówkiem w kompozycji: 'rewolucja jest we mnie'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

W podświadomości każdego człowieka są głęboko skrywane lęki, luźne myśli, których czasem się boimy i którym nie pozwalamy dość do głosu. Te myśli pojawiają się zupełnie przypadkiem, a ich zawartość, czasem przeraża nas samych. Wiedząc o tym, że przekraczają normy społeczne czy obyczajowe, zakrawają na wątki sadomasochistyczne, obraży te odsuwamy od naszej „świadomości”, niejako bojąc się oceny samych siebie.

Magdalena Sawicka odkrywa to, co zakryte, obnaża to, co nieobnażone. Idąc pod prąd i nie ulegając modom, otwarcie i odważnie mówi o tym, co widzi w swojej głowie. Podczas obserwacji rzeczywistości i otaczającego świata artystka zwraca szczególną uwagę na nadmiar bodźców. Na to, jak zalewa nas każdego dnia szum informacyjny. Jak wiele jest w nim nieprawdy i fałszywych oskarżeń, jak wiele stroniczych wypowiedzi i formułowania opinii. Interesuje ją również temat erotyki, cielesności, powszechny dostęp do pornografii. Porusza tematy odmierności płciowej: gejów, lesbijek oraz drag queens. Ich miejsca w społeczeństwie oraz w konkretnych grupach społecznych.

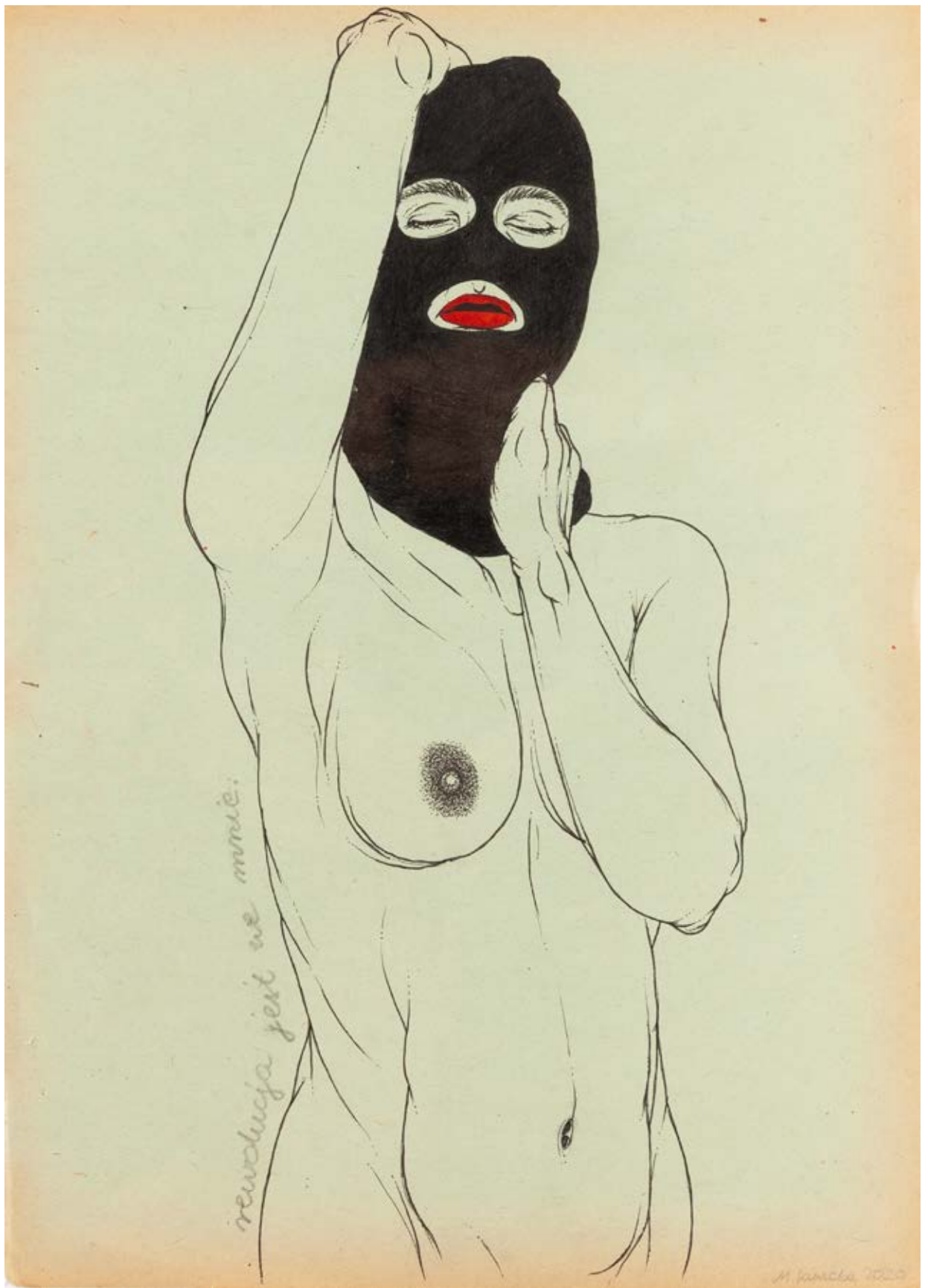
Artystka twierdzi jednak, że najbardziej pociągają ją tematy, które znacznie odbiegają od tego, co widzimy na co dzień. Świadomie wchodząc na strony pornograficzne, gdzie pokazywane jest szczególnie okrucieństwo, przemoc, samookaleczenia. Patrząc na to, sama jest w stanie przyznać się do swoich fantazji, a również wkroczyć w świat, który na co dzień istnieje pod przykrywką. Świadomie splata wątki religijne z obyczajowymi. Sfera sacrum i profanum oraz jej wzajemne przenikanie za pomocą charakterystycznych elementów budowania kompozycji Sawickiej.

Sztuka Magdaleny Sawickiej przepełniona jest emocjami i sekretami. Często operując jedynie znakami lub symbolami, które mają nam coś zasygnalizować lub o czymś przypomnieć. Ta oszczędność w środkach wyrazu i w kompozycji jest celowa. Prace Sawickiej świadomie oddziałują na emocje.

Zadalibyśmy sobie pytanie: Po co to robi? Komu potrzeba patrzenia na wiszące na szubienicach zwierzęta, nagie okaleczone ciała? Czemu ma to służyć? Na pewno ma pokazać, że to jest. Że świat nie jest kolorowy, a wersja nam przedstawiana, jest mocno lukrowana.

W cyklu prac, z których pochodzi rysunek „Rewolucja jest we mnie”, artystka za pomocą kilku pociągnięć tuszem dotyka ważnych tematów. Cielesności, nagości, połączenia z własnym ciałem i jego świadomości. O tym, że zewnętrzne rewolucje i przemiany zachodzące w społeczeństwie nie mają większego znaczenia, jeśli ta rewolucja jest w nas samych i jest obecna cały czas. Brak zgody na decydowanie o naszym ciele i o naszych decyzjach. Brak zgody na sadomasochistyczne odniesienia uduszenia się w masce obowiązujących norm.

Prace Sawickiej zostawiają wyraźny ślad w pamięci i takie jest ich zadanie.



rewochucja jest we mnie.

M. Janicki 2005

52

MAGDALENA SAWICKA

1990

Bez tytułu, 2020

tusz/papier, 29,5 x 21 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Sawicka 2020'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR





53

ALEKSANDRA KUBIAK

1978

"Pierro i Della", dyptyk, 2010/2021

C-Print/papier Fuji Crystal Archive, dibond

74 x 86 cm (wymiary każdej pracy)

współpraca: Marek Lalko

ed. 3/3 + AP

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

Prezentowana fotografia Aleksandry Kubiak nawiązuje do podwójnego portretu małżeństwa Battisty Sforza i Frederica da Montefeltro namalowanego przez włoskiego malarza Piero della Francesca, od którego imienia pochodzi tytuł kompozycji. To pierwsza indywidualna praca, powstała poza duetem z Karoliną Wiktor (znanym jako Grupa Sędzia Główny), w którym artystki tworzyły performance w galeriach i przestrzeni miejskiej. W rozmowie z Łukaszem Musielakiem Kubiak wytłumaczyła wpływ Pierro i Delli na rozwój swojej twórczości: „Po tym, jak się rozłożyłam po zawieszeniu Sędziego, ten dyptyk miał spowodować i spowodował we mnie scalenie” (Łukasz Musielak, GrinZin, nr 1, 24.02.2012, lukaszmusielak.blogspot.com/2012/10/rozmowa-z-aleksandra-kubiak.html, dostęp: 22.07.2021). Dwie inscenizowane fotografie, powstałe podczas pleneru we Włoszech, są humorystycznym komentarzem na temat ról społecznych przypisanych do płci.



Aleksandra Kubiak występuje na obu fotografiach, na jednej jako kobieta, na drugiej jako mężczyzna. Z jednej strony decyzja o wcieleniu się w obie role sugeruje pewną androgyniczność, jedność postaci bez względu na płeć. Z drugiej artystka zwraca uwagę na narzucone role społeczne, wkładając klejnoty do ust czy przykładając kamień do oka. Te miejsca są znaczące: umieszczenie pomarańczowego rubinu w ustach kobiety uniemożliwia jej mówienie, natomiast mężczyzna patrzący przez kamień spogląda na swoją żonę. Widać tu wyraźny podział między obserwującym mężczyzną i obserwowaną kobietą, stroną aktywną i bierną – wspomniany sposób patrzenia wzmacnia patriarchalny model dominacji, sprowadzając kobietę do bezwolnego obiektu pożądania.

Występując w przezroczystych ubraniach, artystka ośmiesza paradygmaty reprezentacji płci. Męskość symbolizują czarne piórka przyklejone do jej klatki piersiowej, podczas gdy kobiecość jest wyrażona za pomocą modnej fryzury, wyszywanego stroju oraz pereł według XV-wiecznej ikonografii symbolizujących czystość i płodność. Podwójny portret uwypukla różnice między presją społeczną nakładaną na kobiety i mężczyzn: kobiety są oceniane przez pryzmat swojego wyglądu, natomiast mężczyźni na podstawie swoich czynów – stąd bierna i czynna rola postaci na fotografii. Aleksandra Kubiak umiejętnie przeistacza renesansowy portret wpływowej włoskiej rodziny w metaforę współczesnego społeczeństwa i istniejących w nim ról płciowych. Jak napisał Karol Sienkiewicz: „humor, ironia, przyprawione nutą rozwiązłości okazują się właściwą bronią ze społecznym stereotypem” (aleksandrakubiak.com/pierro-i-della/, dostęp: 21.07.2021).

54

AGATA GRZYBOWSKA

1984

Bez tytułu, z serii "Maidan Revolution", 2014/2021

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, karton, 40 x 60 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i numerowany na odwrociu: '1/10 + 2 AP I [sygnatura]'
na odwrociu pieczęć autorska oraz odręczny opis pracy:
'AUTHOR: AGATA GRZYBOWSKA | TITLE: UNTITLED, PHOTOGRAPHY FROM
MAIDAN REVOLUTION SERIES | YEAR WHEN THE PHOTOGRAPHY WAS TAKEN:
27.01.2014 | DATE OF MAKING A PHOTOGRAPHY PRINT: 11.08.2021 | PRINT SIZE:
60 cm x 40 cm | NUMBER OF COPY: 10F10 + 2AP | PRINT TECHNOLOGY:
ARCHIVAL PIGMENT PRINT | PAPER: JUPITER BARYTA RAG 305GSM'
ed. 1/10 + 2AP

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

Fotografie Agaty Grzybowskiej, byłej fotoreporterki pracującej dla Gazety Wyborczej, skupiają się na ukazaniu regionów dotkniętych wojną i rewolucją, takich jak: Syria, Somalia czy Egipt. Ze względu na swą tematykę oraz niezwykle uniwersalny przekaz są rozpoznawalne i cenione na całym świecie. Jedną z nich jest prezentowana w katalogu fotografia pochodząca z cyklu prac z cyklu prac „Maidan Revolution”, dokumentujących rewolucję na Ukrainie, jaka miała miejsce na przełomie lat 2013/2014.

Fotografia ukazuje ustawioną tyłem do obiektywu kobietę unoszącą rękę w geście pokoju i zwycięstwa. Naprzeciwko niej rozpościera się zaśnierzony plac, na którego końcu stoi długi rząd uzbrojonych milicjantów. Scena ta ukazuje silną opresję oraz dominację rządu nad społecznością sprzeciwiającą się reżimowi Wiktora Janukowicza. Ujęta w kadrze kobieta jest postacią symboliczną, gdyż manifestuje wolność i pokój, co nie zatrzymuje kordonu kilkuset policjantów zmierzających w jej kierunku. Protestująca postać jest najważniejsza na tej fotografii, gdyż jak powie-

działa sama autorka: „W końcu zdjęcie jest tylko środkiem do spotkania z innymi ludźmi. Więc na ogół w tak ekstremalnych sytuacjach staram się być jak najbliższej moich bohaterów” (WP fotoblogia, Agata Grzybowska opowiada jak powstało Zdjęcie Roku BZ WBK PHOTO PRSS 2015, <https://fotoblogia.pl/7311,agata-grzybowska-opowiada-jak-powstalo-zdjecie-roku-bz-wbk-press-foto-2015>). Agata Grzybowska bardzo precyzyjnie i trafnie udokumentowała brutalność i absurd ze strony ukraińskiego rządu, który postępował nieludzko wobec swoich obywateli. Szare, chłodne barwy odzwierciedlają bardzo ciężkie warunki walki ze względu na niskie temperatury i zmęczenie walczących. Co więcej, podkreślają one nastroje towarzyszące ludziom i brak nadziei na lepsze jutro. Symboliczna w tym kontekście jest również dekoracja świąteczna znajdująca się nad głowami policjantów, gdyż ukazuje ona kontrast pomiędzy normalnym, radosnym okresem Bożego Narodzenia a tragiczną rzeczywistością, w jakiej znalazła się tamtej zimy Ukraina.



55 †

ELŻBIETA JABŁOŃSKA

1970

"Spidermatka", z cyklu "Supermatka", 2002

wydruk pigmentowy/papier fotograficzny, pianka, 78 x 100 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'Elżbieta Jabłońska | Supermatka | 2002 | wydruk barwny | 4/6 [sygnatura]'
ed. 4/6

estymacja:

12 000 – 15 000 PLN

2 700 – 3 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Supermatka”, Ambasada Stanów Zjednoczonych, Warszawa, 2010

„Supermatka”, Galeria Arsenał, Białystok, 10.10.2003-2.11.2003

„Supermatka”, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 20.05-16.06.2002

„Supermatka”, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 2002







Cykl fotografii „Supermatka” Elżbiety Jabłońskiej powstał w odpowiedzi na oczekiwania, jakie polskie społeczeństwo ma wobec matek. Artystka mówiła w wywiadzie: „„Supermatka” została zinterpretowana przez wiele osób, jako komentarz dotyczący aktualnej sytuacji polskich kobiet. Jest to dobra interpretacja, rzeczywiście uważam, iż rola kobiet jest aktualnie znacznie bardziej skomplikowana. Cała gama różnorodnych obowiązków, którym muszą podołać kobiety, wydaje się być ponad zwykłe, ludzkie możliwości” (<http://www.elajablonska.com/tekst-178-artmix-2003>, dostęp: 25.08.2021).

Elżbieta Jabłońska, która sama przybiera niekiedy ironiczny pseudonim artystyczny matki Polki, nie uważa się za stereotypową mamę. Przykładem prac z przesłaniem o trudach i absurdach macierzyństwa jest właśnie cykl fotografii z 2002 o nazwie „Supermatka”. Prace mają ukazać, jak narodziny dziecka zmieniają życie kobiety bezpowrotnie, wymagając od niej bycia zawsze odpowiedzialną i stawiającą siebie na drugim miejscu. Prezentowane zdjęcie ukazuje autorkę pracy ze swoim 5-letnim synem – Antkiem. Elżbieta Jabłońska, ubrana w kostium znanego komiksowego superbohatera – Spidermana, siedzi na krześle, trzymając na kolanach swoją śpiącą pociechę. Pozycja siedzącej artystki i jej dziecka, przypomina Madonnę z Jezusem, co ma ukazywać niemal boski status matki w Polsce. Ta kompozycja ma za zadanie dodawać majestatu macierzyństwu i przedstawiać kobiety posiadające dzieci jako święte. Kostium autorki fotografii również jest bardzo symboliczny. Przebranie za superbohatera to nie tylko upodobnienie się do ulubionej przez dziecko bajkowej postaci, ale również przejaw miłości i uwagi, jaką matka poświęca dziecku. Przebranie matki ukazuje heroizm w całkowicie innym świetle. Pokazuje, że bycie matką oznacza bycie faktycznie superbohaterką, co stawia na równi macierzyństwo i ratowanie świata. Śpiące na kolanach matki dziecko podkreśla opiekuńczość i czujność macierzyństwa. Dla dużej części Polek trud i wysiłek bycia superbohaterką w życiu jest codzienną rzeczywistością.

56 †

ALICJA BIAŁA

1993

"Polska", 2018

kolaż/papier, 42 x 30 cm

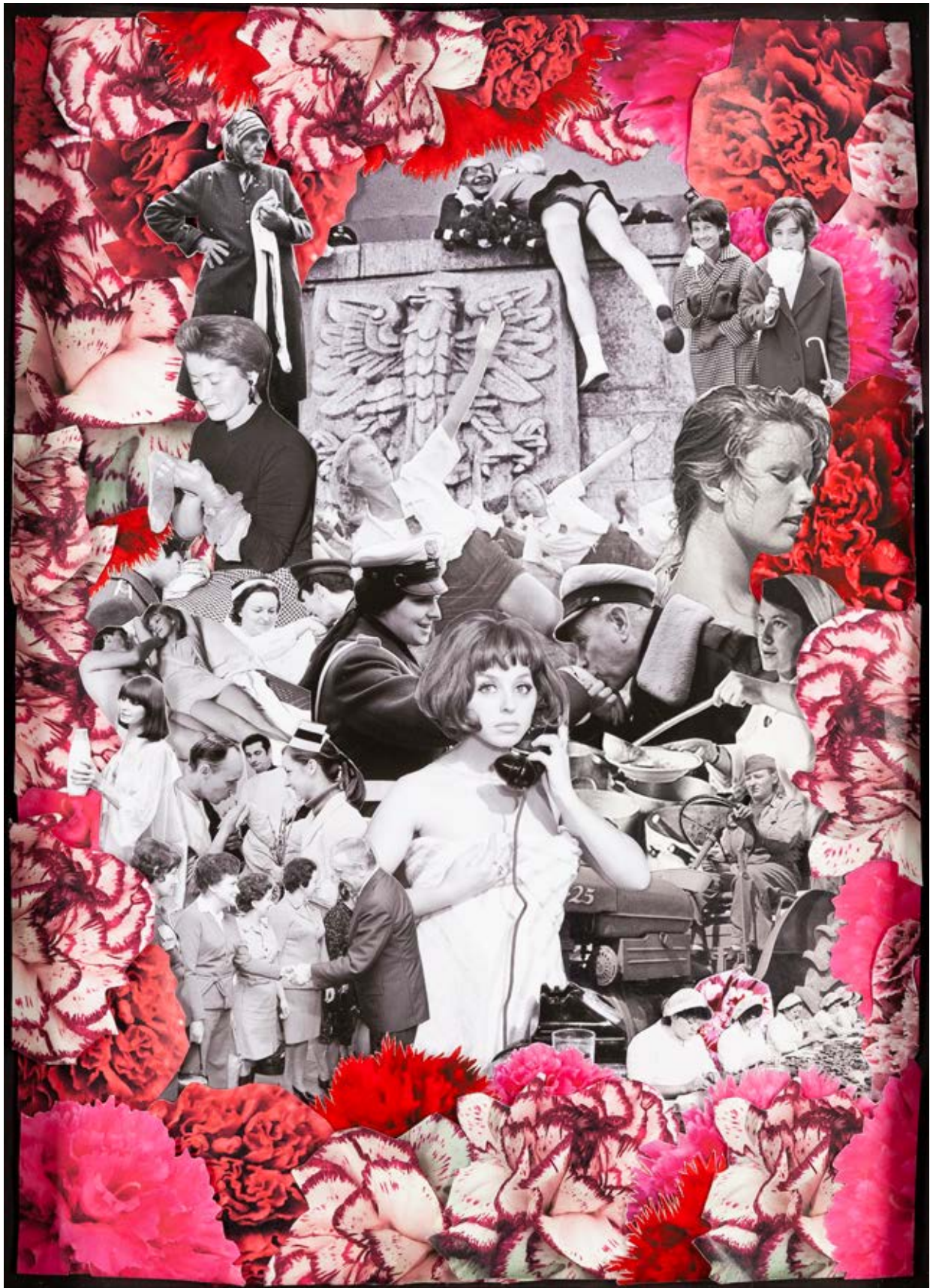
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BIAŁA | POLSKA' 18'

estymacja:

3 000 – 5 000 PLN

700 – 1 100 EUR

Alicja Biała zaślęnęła cyklem „Polska bez obrazy”, w którym wykonała 3 kolaże wyraźnie korespondujące z polską polityką. Przez to, że w swoich pracach bardzo silnie skrytykowała i wyśmiała partię rządzącą, opinia o jej twórczości została spolaryzowana na szeroką skalę. Wachlarz technik artystycznych, jakimi posługuje się Biała, zdaje się niezwykle szeroki. Prócz malarstwa artystka uprawia także ilustrację oraz grafikę artystyczną. W swoich pracach łączy rzeczywistość, która ją otacza z własnymi przemyśleniami i opiniami, które bardzo często mają prowokować: „Ważne było dla mnie, aby te prace podróżowały, żeby stały się przyczynkiem do rozmów o Polsce, ale też pozwoliły spojrzeć na nas samych z dystansu. Bowiem Polacy – zupełnie niepotrzebnie – bardzo drażliwi są na tle własnej polskości. Niech te prace wywołają uśmiech, ewentualnie refleksję” (<https://www.vogue.pl/a/polska-porozlepiana>, dostęp: 25.08.2021). Jedną z takich prac jest kolaż z 2018 o tytule „Polska”. Przedstawia on czarno-białe wycinki z gazet i zdjęć, które ukazują kobiety w różnym wieku. Cała kompozycja otoczona jest wieńcem ze zdjęć kwiatów – goździków. Praca ta ma charakter bardzo feministyczny, gdyż pokazuje zdjęcia kobiet w trakcie różnych zajęć: rolniczkę na traktorze, kobiet przyjmujących podziękowania, a także pielęgniarek podających jedzenie. Ma to na celu ukazać, jak ważną rolę kobiety odgrywają w społeczeństwie i odwagę, którą się kierują po tysiącach życia w cieniu mężczyzn. Wycinek orła białego w centralnym punkcie dzieła jeszcze bardziej podkreśla wagę i pozycję, jaką kobiety powinny zajmować w Polsce według Alicji Białej. Kwiaty okalające kompozycję również znajdują się tu nie bez przyczyny, gdyż goździki są symbolem wyjątkowości i wyróżnienia, które ma się odnosić do głównych bohaterek kolażu. Ogromne znaczenie i niezwykłość kobiet to główne przesłanie tego feministycznego dzieła, które zachwyca zarówno swoim doбором kolorów, jak i symetryczną kompozycją. Tego wspaniałego kunsztu artystycznego Alicja Biała nauczyła się na studiach za granicą, na VIA University College i The Copenhagen School of Design and Technology, które ukończyła z najlepszą oceną na roku. Obecnie artystka kontynuuje swoją edukację w zakresie sztuki na prestiżowej londyńskiej uczelni Royal College of Art. Artystka nie tylko tworzy kolaże i ilustracje, ale i murale, które można znaleźć w krajach na całym świecie, np. w Portugalii, Meksyku i w Stanach Zjednoczonych. Mimo że Alicja Biała na co dzień mieszka za granicą, nadal angażuje się w polskie życie polityczne poprzez tworzenie sztuki politycznej, np. plakatów na protesty przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej.



57

IZABELA CHAMCZYK

1980

"Napięcie", 2017

farba alkidowa/ płótno, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NAPIĘCIE | I.Chamczyk | 2017'

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 000 EUR

„Egzystencja człowieka związana jest z kolorami, które wpływają i kształtują nasze emocje i psychikę. Z kolei stany psychiczne są nierozzerwalnie związane ze stanem naszego ciała, odciskają na nim swoje piętno...”

Izabela Chamczyk



58

MARTYNA ŚCIBIOR

1985

"Zmiana dekoracji", 2016

lakier do paznokci/płótno, 150 x 150 cm

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR


WYSTAWIANY:

„Estetyczna drapieżność”, Wizytująca Galeria, Warszawa, 18.06-31.07.2021

„Martyna Ścibior zastąpiła kilka lat temu swoją oryginalną techniką malowania lakierami do paznokci. Dostaje je od różnych kobiet, które mają w ten sposób swój symboliczny wkład w jej twórczość. Za każdym kolorem stoi pewien ładunek emocjonalny, każdy lakier znaczy dla pierwotnej właścicielki coś innego”.

Mariusz Kucharski





„Artystka nie wytwarza przedmiotów, lecz naśladuje samą istotę ‘mantrycznej’, powtarzalnej czynności. I nie po to, aby zmanifestować kobiece zniewolenie, ale – przeciwnie – ukazać drogę wyzwolenia od powszechności, od przypisanych kobiecie społecznych powinności. Rysowany z użyciem akrylu i długopisu raster, który stanowi budulec jej obrazów, czyta się jako transfigurację samego procesu tworzenia i towarzyszących mu napięć emocjonalnych. Dopiero pełen nabrzmień i rozdarć rysunek, jaki wyłania się z rozedrganej i pulsującej materii, dopowiada intencje artystki. Wypowiedź wzmacnia zastosowanie lakieru do paznokci oraz tytuły. Mówią o kobiecym ‘wstawaniu z kolan’, a więc o wyzwalaniu się, zatem, pośrednio, także o wcześniejszym zniewoleniu. Ale też i tym, że tę wolność można osiągnąć nie tylko przez oddalanie się od swej społecznej roli, i nie przez przenoszenie przypisanych kobiecie zajęć z ‘domowego zacisza’ do publicznej galerii, czyli przez wskazanie na rangę i wartość niedocenianego i niedostrzeganego kobiecego trudu, ale przez umiejętność wydobycia określonych czynności ze sfery obowiązków i przyznanie sobie arbitralnego prawa do uznania ich za obszar własnej autonomii twórczej”.

Anda Rottenberg



59

ANNA BARLIK

1985

Z cyklu "Communicating signals", 2021

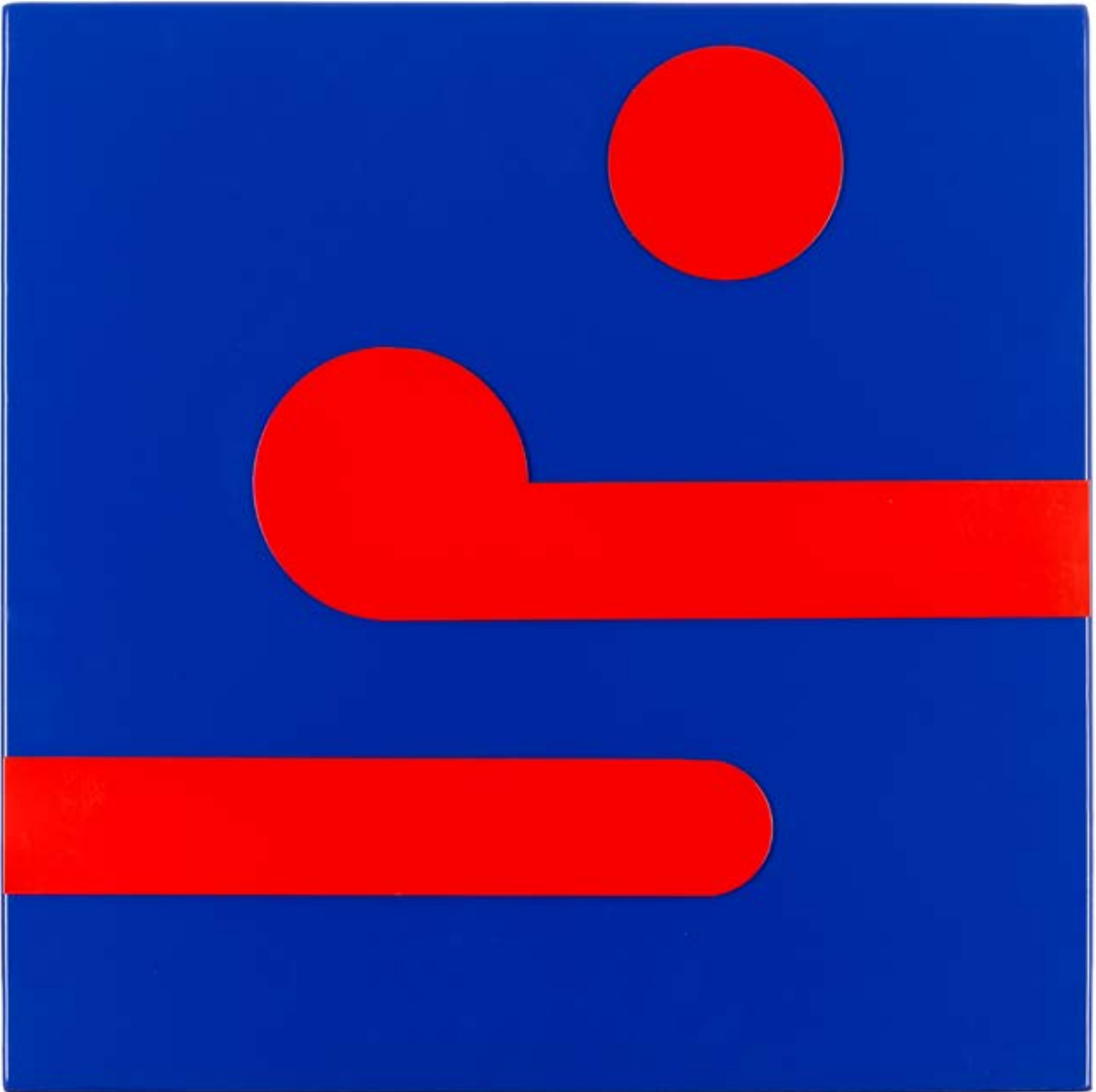
stal malowana proszkowo, 40 x 40 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
"Communicating signals" 2021 | 4/16 [sygnatura]"

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 100 – 1 600 EUR

Anna Barlik jest młodą polską artystką działającą na pograniczu matematyki i sztuki, często inspirującą się lokalnością. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi i na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 2017 obroniła doktorat. W trakcie studiów Anna Barlik odbyła rezydencję na Islandii i Finlandii, co znacząco odbiło się na jej twórczości i na niej samej. Jak mówiła: „(...) aplikowałam o rezydencje i wszystkie dostawałam w okolicy bieguna północnego. To był znak, że ciągnie mnie na północ. Byłam sama podczas nocy polarnej – pasowało mi to. Lubię być sama ze sobą – to dla mnie najbardziej twórczy moment. Odpowiadała mi skandynawska mentalność. Fascynowały mnie reakcje ludzi na ciepło i zimno. Ich kolory i smaki są zupełnie inne niż południowców. Nikt tak nie celebrował słońca jak północ...”. Skandynawska prostota i minimalizm, których Barlik nauczyła się na północy, to kluczowe elementy zarówno w obrazach, jak i w pracach przestrzennych polskiej artystki. Jej twórczość skupia się również na dziełach 'site specific', które łączą architekturę, sztukę i przestrzeń dookoła. Proces twórczy Anny Barlik można podzielić na 3 etapy: odkrywanie, przekraczanie oraz tworzenie przestrzeni. Pierwsze z nich to według twórczyni określenie relacji między człowiekiem a płaszczyzną, po jakiej się porusza. Przekraczanie to praca i działanie z przestrzenią, która już istnieje, a ostatni z wymienionych przez artystkę etapów to budowanie i tworzenie swojego obszaru od nowa. Obraz prezentowany powyżej to dzieło z cyklu „Communicating Signals” z 2021. Cała seria kompozycji ze stali jest odpowiedzią współczesności na Międzynarodowy Kod Sygnałowy, który jest alfabetem żeglugi morskiej. Przykładem referencji do flag używanych do komunikacji na wodach morskich są kolory jaskrawy czerwony i niebieski. Na dziele Barlik tworzą one piękne kształty, które są wariacją na temat flagi o tych samych kolorach. Artystka stworzyła swoją własną interpretację Międzynarodowego Kodu Sygnałowego poprzez użycie swojej prostoty, minimalizmu i matematycznej precyzji, której jest mistrzynią.



60 †

ANNA OSTOYA

1978

Krzesło, 2003

flamaster, krzesło, 80 x 39 x 43 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'Anna | Ostoya | 03.'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Raster, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

„Twórczość Ostoi charakteryzuje formalny i konceptualny rygor. Wpisuje się ona we współczesny zwrot ku różnym narracjom awangardowych tradycji estetycznych z początku XX wieku, takich jak futurizm, kubizm, dadaizm, konstruktywizm, ale także powojennej neoawangardy. Strategia artystyczna Ostoi oparta jest na różnych mediach. Artystka zawłaszcza, rekonstruuje, redefiniuje awangardowe techniki i style: kolaż, fotomontaż, malarstwo. Abstrakcję zderza z figuracją, w której dominują dawne konwencje stylowe i kubistyczna metoda fragmentaryzacji. Reanimuje kolor, przywołując eksperymenty pierwszej awangardy. Poddaje recyklingowi istniejące zdjęcia, obrazy, narracje, co wpisuje jej twórczość w nurt sztuki zawłaszczeń (appropriation art), podważający unikatowy charakter dzieła. Oscylujące pomiędzy powagą a ironią prace Ostoi dotyczą uwarunkowań i ograniczeń modernizmu, podejmują próbę nowego odczytania jego złożonych paradygmatów”.

Maria Brewińska, wstęp do katalogu wystawy Anny Ostoi w Zachęcie, Warszawa 2018, s. 2.



61 ↑

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Owoc", 1984

olej/płótno, 110 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'M. Rittersschild | owoc styczeń 1984 | 110 x 90 | olej / płótno OWOC'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

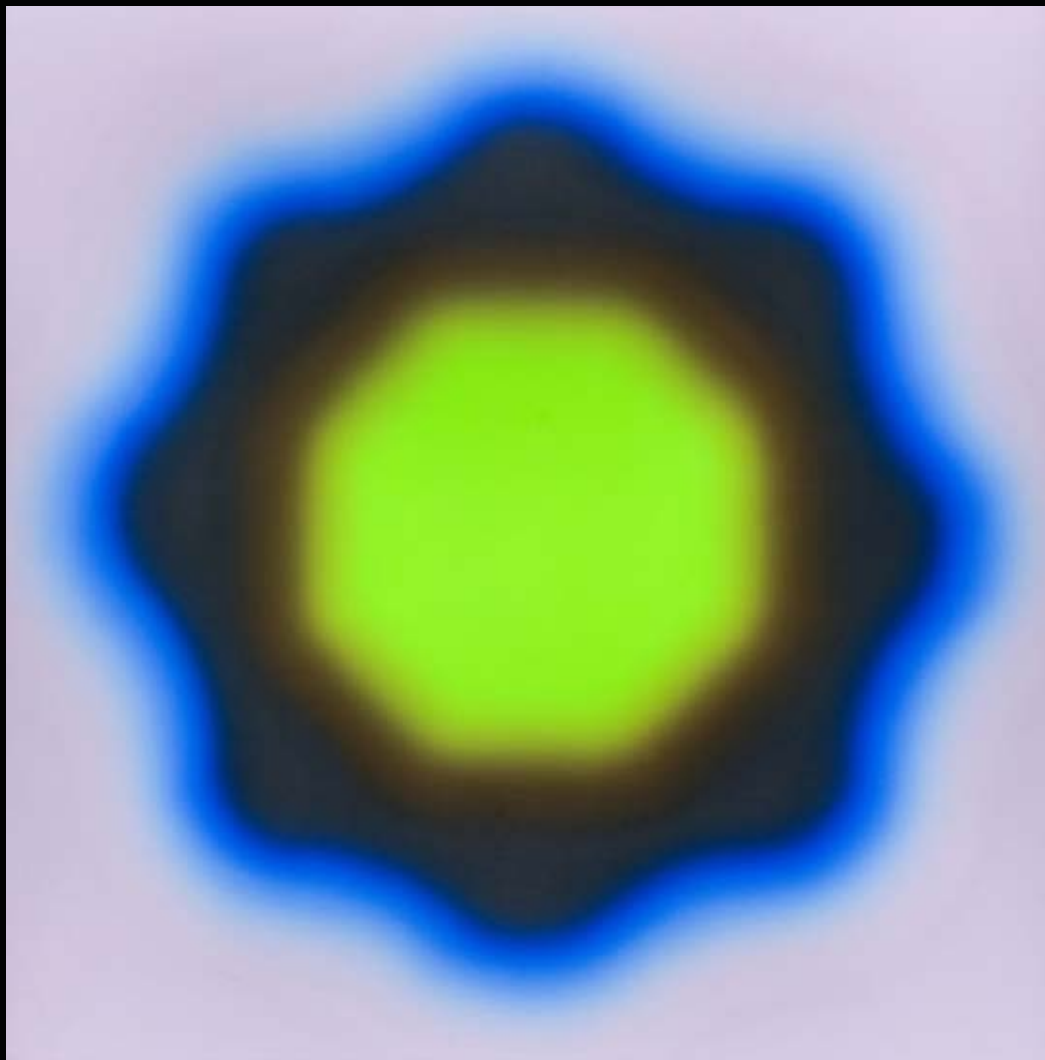
50 000 – 80 000 PLN

11 000 – 17 600 EUR

Lata 70. w rodzimej sztuce to czas, w którym obecność kobiet zaznaczona była szczególnie mocno. W kolejnej dekadzie, okresie licznych niepokojów społecznych, czego konsekwencją było wprowadzenie stanu wojennego, ponownie sztuka kobiet przeniesiona została w sferę prywatną. Obraz polskiej sztuki lat 80. wyznaczały wówczas 4 ugrupowania artystyczne: Łódź Kaliska, Luxus, Koło Klipsa oraz Gruppa – „pokoleniowa grupa artystyczna skupiająca sześciu malarzy zajmujących się też incydentalnie innymi dziedzinami twórczości, nade wszystko jednak artystyczną aktywnością interpersonalną, która czyni z nich fenomen pozwalający na powyższą kwalifikację. Gdyby bowiem brać pod uwagę wyłącznie ich dorobek malarski (rysunkowy, rzeźbiarski etc.) definicja brzmiałaby: Gruppa to Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak. (...) Gruppa jest więc związkiem sześciu odrębnych indywidualności artystycznych realizujących wspólną strategię, nie program. Inaczej mówiąc – grupą zorientowaną na wzajemną inspirację, do wewnątrz, a nie celowo, ku realizacji pewnej nadrzędnej wizji świata czy sztuki” (Maryla Sitkowska, [w:] Gruppa. 1982-1992, katalog wystawy, Warszawa 1992, s. 3). Wraz z warszawską Grupą w pierwszym okresie jej funkcjonowania, nazywanym „okresem Dziekanki”, współtwo-

rzyła i wystawiała Małgorzata Rittersschild – absolwentka warszawskiej Akademii w pracowni malarstwa profesora Stefana Gierowskiego (1979-84). W powojennej Polsce, jak pisze Ewa Toniak: „kobiety nigdy nie łączyły się w grupy, to raczej je próbowano łączyć, np.: ‘utalentowane młode rzeźbiarki’ jako zjawisko specyficznie polskie. (...) Bojkot oficjalnego obiegu sztuki i ograniczona przestrzeń krytyki artystycznej lat 80. zmuszał niejako do ponownego debiutu w następnej dekadzie. W okresie transformacji było im trudniej konkurować z nowym, wchodzącym na rynek pokoleniem”. Małgorzata Rittersschild debiutowała w 1984 wystawą „Dzień dobry, do widzenia” w warszawskiej Galerii Dziekanka. Również w 1992 odbyła się tam druga indywidualna wystawa prac artystki zatytułowana „Rano, wieczór, we dnie, w nocy”. Rok później, w 1993, wystawiała w białostockiej Galerii BWA Arsenał. Prezentowana w niniejszym katalogu kompozycja zatytułowana „Owoc” powstała w 1984 i pochodzi z serii prac dyplomowych Rittersschild na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dla artystki, oprócz warstwy tematycznej, niezwykle ważne były rozwiązania formalne. Przedstawiona kompozycja została zbudowana na bazie ostrych kontrastów kolorystycznych z oszczędnym użyciem form. Płaskie plamy kontrastujących barw wzmagają niespokojny wyraz pracy.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 300 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



NOWE POKOLENIE PO 1989
28 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 SIERPNIA 2021
kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
30 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 SIERPNIA 2021
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
10 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE
16 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 PAŹDZIERNIKA 2021
kontakt: Agata Matusielajska
a.matusielajska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży 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 pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

† - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i 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 obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjny ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpięć

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnośną się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
 - odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
 - odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
 - naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
 - wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest 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.”;
 - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

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



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warsaw – Poland
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube

The Atelier
of Beauty



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

AUTORZY TEKSTÓW

Samanta Belling poz. 51, 52
Zuza Jabłońska poz. 30, 50, 53
Wiktor Komorowski poz. 5, 7, 8, 17, 18, 25, 38, 39, 43
Milena Kudlička poz. 13, 14, 16, 22, 42, 47, 48, 49, 54, 55, 56, 59
Alicja Sznajder poz. 1, 3, 4, 6, 11, 15, 19, 20, 27, 34, 61
Anna Szykarczuk poz. 12
Kazimiera Szczuka Wstęp
Monika Zabiłowicz poz. 44
Katarzyna Żebrowska poz. 10, 26

FEMINIZM. SZTUKA KOBIET 16 WRZEŚNIA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Wstęp:

Czarny piątek, Warszawa 23 marca 2018, fot. Volens Paweł Bobrowski
Czarny piątek, Warszawa 23 marca 2018, fot. Volens Paweł Bobrowski
poz. 4 Agata Bogacka na tle pracy „Nawiedzenie”, fot. Sławomir Kamiński / Agencja Gazeta
poz. 6 Katarzyna Kozyra podczas wystawy „Katarzyna Kozyra. Casting” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, 4.12.2010–13.02.2011,
fot. Marek Krzyżanek, CC BY-SA
poz. 8 Izabella Gustowska, fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 11 Magdalena Abakanowicz, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego
poz. 26 Dorota Nieznalska, fot. Renata Dąbrowska
poz. 31 Iwona Demko, fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 31 „Waginatyzm” („Vaginatism”), fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 33 Karolina Konopka z pracą „Napoleonka”, fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 41 Krystyna Piotrowska, fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 42 Ewa Kuryluk, fot. dzięki uprzejmości artystki

okładka front poz. 6 Katarzyna Kozyra, „Olimpia”, 1996/2017
II okładka – 1 strona poz. 27 Bogna Burska, Bez tytułu (nr 1), 2001
strony 2–3 poz. 19 Agata Kus, „Doktorantki”, 2014
strony 4–5 poz. 22 Karolina Jabłońska, „Autoportret bez głowy”, 2015
strona 6 poz. 33 Karolina Konopka, „Napoleonka”, 2021
strona 8 poz. 34 Natalia LL, „Sztuka konsumpcyjna” – dyptyk, 1974/lata 2000
strony 12–13 poz. 5 Aneta Grzeszykowska, „Hair #1”, 2009/2021
strona 18 poz. 31 Iwona Demko, „Waginatyzm” („Vaginatism”), 2008–2009
III okładka poz. 52 Magdalena Sawicka, Bez tytułu, 2020
IV okładka poz. 45 Erwina Ziolkowska, Bez tytułu, 2012
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



