

DESA
UNICUM



FEMINIZM. SZTUKA KOBIEC

AUKCJA 7 WRZEŚNIA 2023 WARSZAWA







FEMINIZM. SZTUKA KOBIET

AUKCJA 7 WRZEŚNIA 2023

CZAS AUKCJI

7 września 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

30 sierpnia – 7 września 2023
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

Marta Lisiak
tel. 22 163 67 04, 788 265 344
m.lisiak@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wozyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor 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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawaska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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



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



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki Luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



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



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



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



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



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

INDEKS

Bartosik Gosia 55	Marcelina Amelia 45-46
Bażowska Natalia 61	Martin Honorata 56
Białecka Beata Ewa 31	Misztal Monika 33
Borkowska Marta 51	Niespodziewana Malwina 63
Borowiecka Martyna 65	Nieznalska Dorota 26-27
Brzeżańska Agnieszka 58	Niziurska Agnieszka 25
Burska Bogna 60	Ołowska Paulina 12
Czech Martyna 66-67	Partum Ewa 14
Demko Iwona 29-30	Pągowska Teresa 18
Drożyńska Monika 36	Pinińska-Bereś Maria 22
Falender Barbara 21	Piotrowska Krystyna 23-24
Falkus Monika 32	Rajkowska Joanna 41
Górna Katarzyna 28	Rusicka Irmina 43
Grzeszykowska Aneta 10-11	Sakowska Maryna 49-50
Gustowska Izabella 15-16	Sawicka Jadwiga 1-2
Hapchenko Veronika 64	Shostak Jana 37
Jabłońska Karolina 38	Ska Aleksandra 34-35
Juszkiewicz Ewa 13	Smaga Jan 10
Karpowicz Katarzyna 47	Smith Kiki 52
Kozyra Katarzyna 8-9	Szreder Aga 40
Krzyżanowska Nikita 54	Tyszkiewicz Teresa 17
Kuryluk Ewa 19-20	Waliszewska Aleksandra 3-4
Kuźnik Dorota 48	Weiss Monika 57
Lach-Lachowicz Natalia 5-7	Wolna Magda 44
Lelonek Diana 53	Zbylut Agata 39
Macuga Goshka 59	Zeic Liliana 62
Mamzeta (Zielińska) Monika 42	

okładka front poz. 8 Katarzyna Kozyra, "Sierotka", 2008/2023 okładka II – strona 1 poz. 31 Beata Ewa Białecka, "Pieta", 2007 strony 2-3 poz. 48 Dorota Kuźnik, "Młodości" z cyklu "Pasje kuchenne", 2020 strony strona 4 poz. 59 Goshka Macuga, "Strajk Kobiet (Logo)", 2022 strony 10-11 poz. 3 Aleksandra Waliszewska, Bez tytułu, 2008-2010 strona 239 poz. 42 Monika Mamzeta (Zielińska), "Extra safe", 2000/2022 okładka III poz. 240 Natalia Lach-Lachowicz, „Słowo”, 1971 okładka tył poz. 28 Katarzyna Górna, „Wenus Antropocenu Pierwsza”, 2023 tytuł aukcji Feminizm. Sztuka Kobiet 7 września 2023 kod aukcji 1374ASW126 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

FEMINIZM I SZTUKA KOBIEŃ W POLSCE

Przez stulecia obecność kobiet na scenie artystycznej była incydentalna. Pozbawione dostępu do edukacji i uczelni artystycznych oddawały się one po amatorsku mniej poważanym dziedzinom sztuki – rękodziełu, haftom, rysunkowi czy akwareli. W Polsce kwestii statusu kobiet w sztuce pierwszą muzealną wystawę poświęciło w 1991 Muzeum Narodowe w Warszawie. Jej komisarzem była ówczesna kuratorka Działu Sztuki Polskiej (XIX wieku) Agnieszka Morawińska. Wystawa nosiła tytuł „Artystki Polskie” i prezentowała wiele tego rodzaju historycznych artefaktów. Wzmacnianie pozycji kobiet w sztuce było częścią agendy feministycznej, jednakże sztuka feministyczna „per se”, czyli taka, której tematem jest kobieca problematyka, pojawiła się w Polsce w 1974 za sprawą konceptualnej działalności Ewy Partum, która ogłosiła, że „mój problem jest problemem kobiety”, a cztery lata później plakaty z tym hasłem wykleiła na tablicy reklamowej przed siedzibą Komitetu Centralnego PZPR w Alejach Jerozolimskich. Ówczesnej krytyce artystycznej to hasło wydało się nad wyraz śmieszne i absurdalne. W ramach powszechnej i uniwersalnej – czytaj: patriarchalnej i męskiej – kultury nie było miejsca na odrębny głos podmiotu kobiecego i jego szczególne doświadczenie. Idee feministycznej emancypacji zaczynały jednak stopniowo przenikać przez „żelazną kurtynę” z Zachodu do Polski. Natalia LL była pierwszą artystką z naszego kraju biorącą udział w międzynarodowym ruchu feministycznym. Już w 1975 uczestniczyła w wystawie Frauen – Kunst – Neue Tendenzen w Galerie Krinzinger w Innsbrucku. Lachowicz wystawiła tam obok takich artystek jak Valie Export, a organizatorka tych wystaw Ursula Krinzinger – zaangażowana w latach 70. w „sprawę kobiecą” – miała stać się w przyszłości czołową wiedeńską galerzystką. Konsekwencją międzynarodowego zaangażowania Natalii LL była zorganizowana przez nią wystawa feministycznych artystek w Galerii Jątki PSP we Wrocławiu w 1978. Poza Polką wzięły w niej udział Carolee Schneemann, Suzy Lake i Noemi Maida. Kilka miesięcy wcześniej wystawę inspirowaną podobnymi pobudkami zorganizowały poznańskie artystki. Był to pokaz „Trzy kobiety” w Galerii BWA Arsenał z udziałem Anny Bednarczyk, Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej. Inną ewoluującą w tym czasie w stronę feminizmu twórczynią była w Krakowie autorka miękkich, różowych rzeźb – Maria Pinińska-Bereś.

Wszystkie te próby i usiłowania zostały zarzucone w dekadzie stanu wojennego, zaś odpominanie dokonani artystek z lat 70. zajęło następne dziesięciolecie. Bardzo ważną rolę odegrał cykl wystaw „Kobieta o kobiecie” w Bielskiej Galerii BWA (1996, 2001, 2007), zbierający twórczyni różnych pokoleń i mediów. Feminizm ówczesnej sztuki oznaczał przede wszystkim skierowanie się artystek w stronę własnego ciała, oznaczania terytoriów własnej seksualności, odkrywanie i badanie kobiecej strefy genitalnej, uznawanej za obsceniczną w sferze publicznej. Najbardziej skandaliczną pracą tamtego okresu był niewątpliwie poród lalki Barbie w prawdziwej waginie zaprezentowany z dokumentalną bezpośredniością na filmie wideo Alicji Żebrowskiej („Grzech pierworodny”, 1994). Po latach estetyzowana kobieca wagina stała się dominującym motywem w twórczości Iwony Demko jako symbol dumy i akceptacji własnej płciowości. W latach 90. została podjęta także dyskusja z kanoniczną wizją kobiety w historii sztuki, jak na przykład w filmach Katarzyny Kozyry z Łaźni Gellerta w Budapeszcie, podpatrujących kobiece postacie, dalekie od wyidealizowanych aktów z wizji męskocentrycznego świata sztuki. Z kolei Jadwiga Sawicka poświęciła wiele ze swoich prac funkcjonowaniu kobiet w kulturze popularnej. Artystka przenosiła na obrazy frazy dotyczące sprawczyń, które znajdowała w prasie na stronach kronik kryminalnych („Młode zabójczynie”, 1997; „Wzięta wszystko”, 1999; „Zła”, 1999; „Kłamała”, 2007), oraz streszczenia oper mydlanych z „Gazety Telewizyjnej” przeznaczone dla kobiecej widowni pozostającej w gospodarstwach domowych. Wątki te w realizacjach fotograficznych i instalacjach rozwijała później Agata Zbylut, odnosząc się krytycznie do reżimu kobiecego piękna obecnego w prasie kolorowej, reklamach medycyny estetycznej czy poradach modowych.

Mimo że w latach 90. nie powstały prace odnoszące się bezpośrednio do kwestii zakazu aborcji, wiele artystek mierzyło się z dominującą pozycją Kościoła Katolickiego w III RP, jego wpływem na życie społeczne oraz społeczną pozycję kobiet. Poręcznym tematem do blasfemicznych manifestacji okazał się wątek chrześcijańskiej ikonografii Świętej Rodziny. Katarzyna Górna w „Madonnach” – cyklu fotografii inscenizowanych – przedstawiała nagie kobiety i dziewczynki w pozach i układach nawiązujących do typów ikonograficznych Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz Piety. Marta Deskur stworzyła cykl fotograficzny „Rodzina” (1999), w którym członkowie jej rodu oraz przyjaciele wystąpili w scenach „Nawiedzenia”, „Pokłonu Trzech Króli”, „Ostatniej Wieczerzy” czy „Obmywania Stóp”, kreując na przekór triumfalistycznej i wykluczającej polityce Kościoła świat ewangelicznej miłości i przyjaźni. Motyw rodziny blisko wiązał się z dekonstrukcją mitów wzorowego macierzyństwa, w tym z przepracowywaniem toksycznych relacji w kręgu spokrewnionych kobiet. Monika Zielińska (Mamzeta) stworzyła pracę „Blizna po matce” (1999), ukazującą ludzki pępek otoczony tytułowym napisem. Wizerunek ten ukazał się na czterystu billboardach w Polsce w Galerii Zewnętrznej AMS od listopada 2000 do stycznia 2001. Anna Baumgart w realizacji rzeźbiarskiej „Dostałam to od mamy” (2002) przedstawiła matkę i dorosłą córkę w strojach ślubnych, wskazując na przekazywanie w kręgu najbliższych sobie kobiet skryptu opresyjnych ról społecznych – małżeńskiej niewoli, podporządkowania, zamknięcia kobiety w sferze domowej. Po 2000 pojawiły się prace Bogny Burskiej, kontynuującej linię sztuki ciała. Ich tematem była krew, stanowiąca symbol życia, ale też przemocy oraz kobiecej fizjologii.

Nowym obliczem feminizmu w twórczości najmłodszych artystek jest tzw. ekofeminizm. Bazuje on na przekonaniu o wspólnocie kobiet i przyrody, podobnie cierpiących ucisk i eksterminację w patriarchalnym społeczeństwie. W gruncie rzeczy chodzi tu o odwrócenie znaczeń. To, co było w kulturze represjonowane i przypisywane kobietom negatywnie jako nierozumne, zwierzęce i oparte na instynktach, zostaje dowartościowane. W dobie katastrofy klimatycznej i giniecia kolejnych gatunków roślin oraz zwierząt ekofeminizm podkreśla siostrzeństwo międzygatunkowe. Zwraca uwagę na rolę wody jako dawczyni życia. Następuje powiązanie natury kobiecości z rzeczonym żywiołem uosabianym przez pogańskie boginki i czarownice, a także mityczne syreny. Pojawiają się nowe figury płynnej tożsamości i nieheteronormatywnej seksualności – jak np. w pracach Liliany Zeic. Na tej fali nowego znaczenia nabrała twórczość Teresy Murak – autorki akcji z roślinnymi zasiewami, organizowanych od lat 70. Przykładami realizacji ekofeministycznych były m.in.: projekt rezydencji artystycznej Agnieszki Brzeżańskiej i Ewy Ciepielewskiej na łódce „Flow” spływającej Wisłą do Gdańska, „Wet me Wild” Justyny Górrowskiej, „Siostry Rzeki” Cecylii Malik czy „Centrum Żywych Rzeczy” Diany Lelonek. Ekofeminizm to nie tylko sztuka, ale także aktywizm społeczny i akcje protestacyjne w obronie przyrody.

W ciągu ostatnich 30 lat w Polsce kobiety-artystki wygrały walkę o widzialność na scenie artystycznej i rynku sztuki. Powstają „herstorie” pisane przez kobiety o kobietach z perspektywy kobiecego doświadczenia, prowadzone są badania i działają galerie poświęcone dokonaniom artystek w sztuce. Wciąż jeszcze jest proporcjonalnie za mało kobiet na stanowiskach profesorskich w uczelniach artystycznych czy w kolekcjach muzealnych. Zmiany jednak postępują i są nieuniknione. Znacznie za to gorzej wygląda walka kobiet o prawa reprodukcyjne. Kiedy w 2020 Trybunał Konstytucyjny usunął przesłankę eugeniczną do legalnej aborcji, Polki wyszły na ulice z nowym znakiem swojego protestu – czerwoną błyskawicą. Symbol ten przeniknął do sztuki i jest na obrazach widomym znakiem poglądów ich autorek, a także autorów.

Dorota Monkiewicz



Czarny piątek, Warszawa 23 marca 2018, fot. Volens Paweł Bobrowski

1 †

JADWIGA SAWICKA

1959

"Łzawa", 2014

akryl, olej/piótno, 60 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. SAWICKA | 2014'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 100 – 5 600 EUR

Prezentowana praca jest przykładem charakterystycznej praktyki Jadwigi Sawickiej nazywanej malarstwem „pisanym”. Fascynację słowem Sawicka wyraża następująco: „Gdy maluje się drzewo czy martwą naturę, to wiadomo, że pewne rzeczy się upraszcza, bo tak jest lepiej ze względów formalnych. Nie chodzi o jak najwierniejsze oddanie, tylko żeby miało swoją prawdę obrazu. Podobnie jest z wyrazami. Maluję słowa jak przedmioty. Czasem jest to jedno duże słowo, innym razem mniejsze, ale zwielokrotnione. Słowa mają różną ekspresję. Wielokrotne powtarzanie czasem daje nowy sens” (<https://muzeum.opole.pl/jadwiga-sawicka-malarstwo/>, dostęp: 3.08.2023).

Na płótnach malarskich artystki odnajdziemy wyrażenia takie jak: „Stare rany”, „Słaba wola”, „Uciekaj” czy „Było nie było”. W „malarstwie pisanym” podniesiona zostaje często kwestia świadomego używania języka i wpływu czynników społecznych na mowę. „Łzawa” traktuje o transformacji słów, która dokonuje się w języku potocznym. Napis jest ukazany na kontrastowym, jasnym tle, którego kolor nie jest jednolity. O doborach barw autorka mówiła: „Interesują mnie różne stopnie oddalenia od intensywnego, czystego koloru, także sprzeczność istniejąca w tym rozbieleniu: kolory ‘pastelowe’ w intencji mają ujmować subtelnością, w praktyce często są mdłe, ale ta mdość w kontraście ze zdecydowaniem liter tworzy interesujące mnie napięcie” (<https://magazynsum.pl/szlachetny-jezyk-malarstwa/>, dostęp: 3.08.2023).



2 †

JADWIGA SAWICKA

1959

"Wianek Agaty", 2006

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 140 x 90 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'Jadwiga Sawicka | 2006, 1/3'
ed. 1/3

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

„Twoje ubranko też może być dowodem na harmonię świata. To jest negatyw – wypełń go kształtem. Odzież zdobi, okrywa i daje świadectwo. Nieodparta logika wynikająca z funkcjonalności pozornie ułatwia zadanie. Niestety, ciało nie zawsze może sprostać nawet nieprzesadnie wygórowanym wymaganiom. Wiadomo, że z przyczyn obiektywnych ideał nie jest osiągalny dla każdego i oczywiście, że technicznie nie jest żadnym problemem dostosowanie się do kształtów najdalej nawet odbiegających od idealnych”.

Jadwiga Sawicka

Od połowy lat 90. XX wieku Sawicka maluje obrazy, których tematem są części ubioru, natomiast w 1997 zaczęła tworzyć cykle fotografii pojedynczych obiektów na pastelowych tłach. Jedną z pierwszych serii fotograficznych były „wielkoformatowe fotografie barwne przedstawiające pojedyncze czarne i białe ubrania na jednobarwnych, kolorowych tłach z plastikowej folii i dermy” (Bogactwo, katalog wystawy, Zachęta 2016, <https://zacheta.art.pl/public/upload/download/BOGACTWO%20materia%C5%82y%20prasowe.pdf>, dostęp: 7.08.2023).

„Wianek Agaty” z 2006 pochodzi z cyklu fotografii przedstawiających tradycyjny współczesny strój zakładany przez dzieci podczas sakramentu Komunii Świętej. Odwołania do tradycji Kościoła Katolickiego pojawiają się już wcześniej w twórczości Sawickiej. Pod koniec lat 90. XX wieku w cyklu fotografii przedstawiających plastikowe butelki bez etykiet: „Zamiast etykietki z nazwą napoju na butelkach widnieją słowa takie jak „wiara”, „nadzieja” czy „dobro”. Artystkę dręczy mnogość i niepewność wyborów: nie można skupić się na jednej rzeczy, gdy za rogiem wciąż czai się coś nowego” (https://ingart.pl/pl/kolekcja/prace/butelki_i_kwiaty_0057, dostęp: 7.08.2023). Jak zauważa Wiktoria Kozioł: „Sugestia odwołania do rozważań religijnych świadczyć może albo o sakralizacji produktów (często spotykanej w reklamie) albo o obserwacjach na temat dewocjonalistów lub krytyki instytucji Kościoła z powodów merkantylnych” (Wiktoria Kozioł, „Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku”, praca doktorska na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków 2019, s. 233). Poza wiankiem Sawicka uchwyciła w cyklu odnoszącym się do Pierwszej Komunii Świętej m.in.: długą białą sukienkę ze złotym emblematem hostii, biały bucik, białe rajstopy, komeżkę, bluzkę z żabotem, żakiet czy halkę.



3 †

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

Bez tytułu, 2008-2010

technika mieszana/karton, 25 x 35 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 700 EUR

WYSTAWIANY:

Aleksandra Waliszewska, „Stara Baba”, Bosse & Baum Gallery, Londyn, 17.09-30.10.2021

„Ale proszę mnie zrozumieć, ja sobie tego nie narzucam, nie wymyśliłam sobie, że będę malowała rzeczy drastyczne, a nie – jak Cezanne – pięć jabłek. Cenię go, że potrafił znaleźć temat w pięciu jabłkach, ale ja, jak nie namaluję czegoś, co byłoby przejmujące, to mam poczucie, że praca nie ma sensu i muszę ją dokończyć”.

Aleksandra Waliszewska



4 †

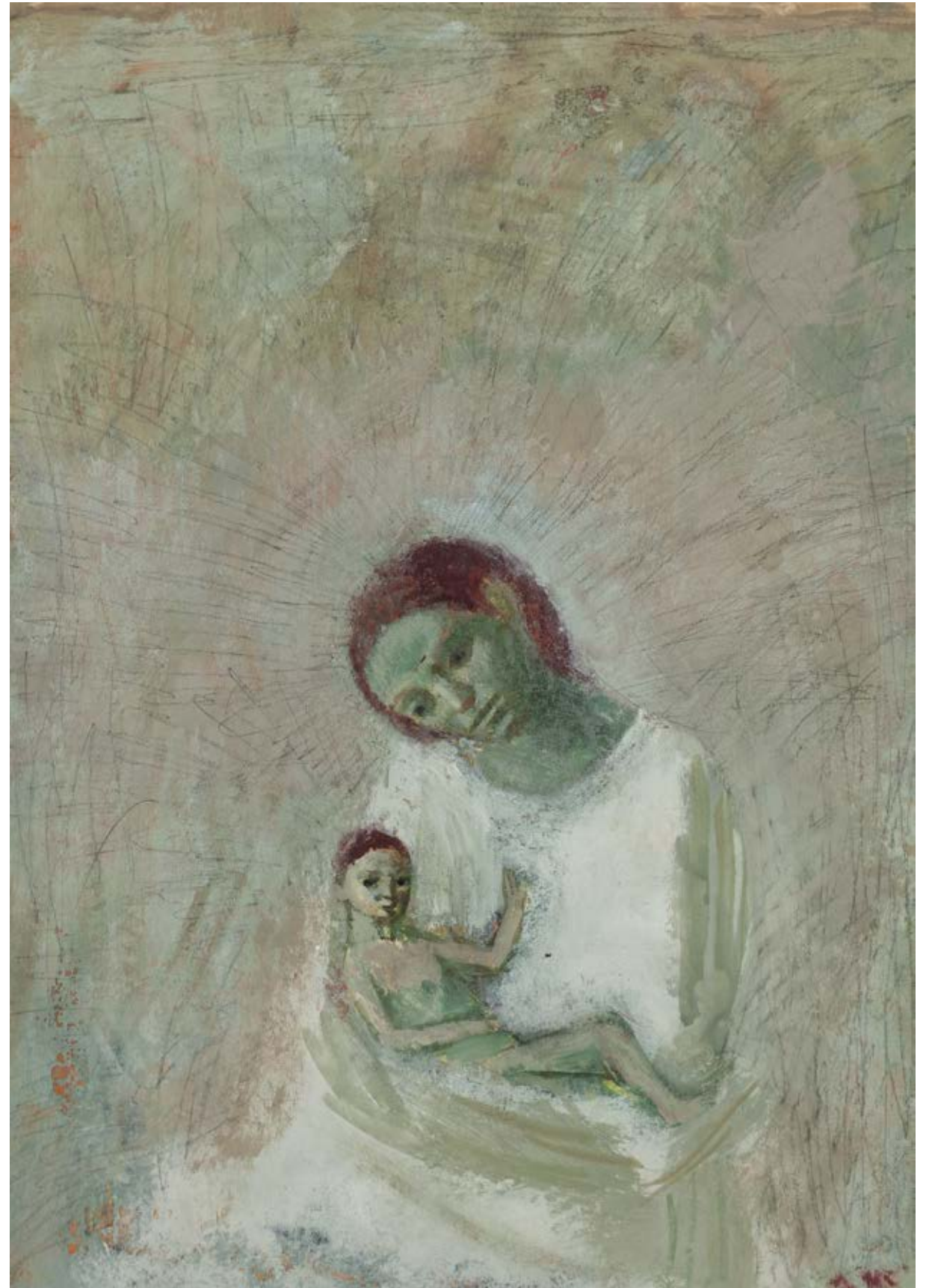
ALEKSANDRA WALISZEWSKA
1976

Bez tytułu, 2001

ołówek, tempera/papier, 42 x 29,5 cm

estymacja:

30 000 – 35 000 PLN
6 700 – 7 800 EUR





Aleksandra Waliszewska pochodzi z artystycznej rodziny i zaczęła tworzyć kompozycje malarskie już w wieku 5 lat. Jej profesjonalna kariera nabrała rozpędu jeszcze przed ukończeniem studiów. Obraz „Bez tytułu” z 2001 pochodzi z wczesnego okresu jej twórczości. Waliszewska miała wtedy 25 lat i kończyła edukację akademicką na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dzieła z tego okresu „inspirowane były sztuką włoskiego Quattrocenta, a artystka wyraźnie podkreślała ten walor stylistyczny, malując płótna w stylu Piera della Francesca, Masaccia czy Giotta. Interesował ją kolor, nastrój i sposób kładzenia farby przez XV-wiecznych mistrzów. Ale prace Waliszewskiej z tego okresu przywodzą też na myśl dzieła Vermeera, Balthusa i wczesnego Picassa” (Ewa Gorządek, <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska>, dostęp: 26.07.2023). Ilustracja powstała prawdopodobnie na zlecenie jako karta świąteczna, co tłumaczyłoby, dlaczego artystka zdecydowała się na tak klasyczny temat jak Madonna z dzieciątkiem. Analogia do wczesnego okresu Picassa znajduje odzwierciedlenie w błękitno-zielonej barwie tempery, natomiast biel szat i wykreślone ołówkiem tło w oryginalny sposób podkreślają świętość Madonny z dzieciątkiem.

Podobnie jak bracia Jake i Dinos Chapman artystka wprowadza widza w autorskie uniwersum, u którego podstaw stoi transgresja. Waliszewska zyskała rozpoznawalność na świecie dzięki charakterystycznemu stylowi, na jej obrazach makabra spotyka się z perwersją. Twórczość artystki można włączyć do nurtu sztuki obiektu: zerkające z ilustracji Waliszewskiej, niczym z groteskowych kolumn przywar kreatury i oskórowane hybrydy jednocześnie frapują i odstręczają. Waliszewska jest bardzo płodną artystką, która o swojej dyscyplinie i pasji do malarstwa chętnie opowiada w wywiadach: „Kiedy się dużo pracuje, jest szansa, że zrobi się coś dobrego. Ludzie pracują po osiem godzin dziennie i nikogo to nie dziwi. A kiedy ja siadam do pracy na wiele godzin, wszyscy się dziwiąją” (<https://zwierciadlo.pl/spotkania/529154,1,aleksandra-waliszewska-artysta-jest-samotny-w-tym-co-robi-nawet-jesli-ma-duzo-fanow>, read dostęp: 26.07.2023).

Dorobek Waliszewskiej znajduje się w ważnych kolekcjach: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Narodowym w Gdańsku, Galerii Bunkier w Krakowie, niemieckim Museum Jerke w Recklinghausen czy DESTE Foundation for Contemporary Art w Atenach. Estetyka jej prac rozpowszechniła się również za pośrednictwem reprodukcji udostępnianych w social mediach i grafik użytkowych znanych m.in. z okładek płyt, filmów, notesów czy wzorników tatuaży. „Szczerze mówiąc, nie chcę sprzedawać oryginalnych dzieł, ponieważ pieniądze nigdy ich nie zrekomensują. Nawet jeśli moja praca zostanie sprzedana, nigdy nie jestem szczęśliwa. Po prostu żałuję. Jeśli to możliwe, chcę je wszystkie zatrzymać w swoim mieszkaniu” – mówi na łamach niezależnego japońskiego magazynu Studio Journal Knock.



5 †

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Słowo", 1971

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 12,5 x 13 cm (wymiary każdej pracy)
na odwrociu pieczęć autorska
datowany i opisany na odwrociu: "PERMAFO" | 1970'
zestaw 5 fotografii

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:

"Fotografia na rozdrożach. Prace z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego", Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,

Sopot, 07.05-25.07.2021

por. Natalia LL, Słowo, Signum Foundation Gallery, Łódź, 24.09-30.11.2016

por. Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej, Wrocław, 1971

LITERATURA:

Fotografia na rozdrożach. Prace z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2021, ss. 96-97

„Pojedyncza klatka jest obrazem obnażonej, wystawionej, zwróconej w kierunku Innego twarzy artystki, która – składając i rozkładając wargi w nieco przerysowany sposób – wypowiada określone słowo. Jego milcząca obecność, mimo że wpływa na niemą treść przekazu, uruchamia inną warstwę pracy – ekspresję nagiej twarzy poddanej mowie, twarzy jako podpisu Innego. Artystka nie odsłania twarzy zupełnie, zakrywa ją makijażem ust, które tym samym eksponuje – czyni z ust synonim wypowiedzanego słowa, swoiste Barthesowskie punctum”.

Małgorzata Dawidek

6

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Impresje", 1973

wideo, czas trwania: 3'46"

zdygitalizowany zapis filmu 16 mm

ed. 1/10 + 2 AP

Przedmiotem licytacji jest jeden z 10 egzemplarzy nośnika utworu Natalii Lach-Lachowicz "Impresje" z 1973, ed. 1/10 + 2 AP .

Nabycie obiektu nie powoduje nabycia praw autorskich do utworu. Wykorzystanie utworu w sposób przekraczający dozwolony użytek osobisty może wymagać uzyskania licencji, stosownie do przepisów ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 2509).

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 100 – 13 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Body Politic: The Films of Natalia LL at Whitechapel Gallery”, Part of Kinoteka, the Polish Film Festival, marzec 2023

„Screening of works by Natalia LL”, w cyklu Revisiting Feminist Moving Image, e-flux Screening Room, Nowy Jork, 2.06.2022

Arton Review. Festival of Art Films, Fundacja Arton, Warszawa, 2020

International Short Film Festival Oberhausen, 13-19.05.2020

„If you don't know me by now, you will never never never know me”, wystawa zbiorowa, Fundacja Arton,

Warszawa, 23.09-30.10.2016





Natalia LL jest legendą polskiej neoawangardy, artystką o bardzo wyrazistej postawie realizowanej poprzez fotografie, filmy i działania performatywne wyrastające z tradycji konceptualizmu.

W latach 70. artystka zajmowała się sztuką performance, filmem eksperymentalnym, wideo, instalacją i rzeźbą. W 1970 założyła grupę działającą we Wrocławiu i Galerię Permafo. Jej działania były ściśle związane z ruchem konceptualnym, choć Natalia LL bardzo szybko zaczęła poszerzać ramy znaczeniowe swojej twórczości. Artystka już w połowie lat 70. została dostrzeżona przez krytykę feministyczną, a jej praca „Sztuka konsumpcyjna” (1972) była reprodukowana na zaproszeniach i plakatach „Frauen Kunst – Neue Tendenzen” w Innsbrucku w 1975. Jej postawa i zaangażowanie sprawiły, że artystka zza żelaznej kurtyny była zapraszana do udziału w wystawach, konferencjach i spotkaniach w Europie i Ameryce, przez co stała się łączniczką tych dwóch światów. Zawarta bliską przyjaźń m.in. z Valie Export i Carolee Schneemann. W Polsce artystka bez większego powodzenia starała się implementować idee, z jakimi stykała się podczas swoich podróży. Dzięki międzynarodowemu uznaniu jej prace znalazły się nie tylko we wszystkich kolekcjach muzealnych w Polsce, ale również na świecie, m.in. w Centre Georges Pompidou w Paryżu, International Center of Photography w Nowym Jorku czy w najlepszej kolekcji sztuki Europy Centralnej i Wschodniej Museum of Modern Art w Lublanie.

Wokół twórczości Natalii LL powstało wiele interpretacji stworzonych na podstawie podejścia feministycznego, podkreślających obecność w niej problematyki seksualności przeciwstawianych społecznym strukturom patriarchalnym. Sfera seksualności to w tamtych latach najważniejszy element budowania tożsamości artystycznej Natalii LL. Na początku lat 70. Natalia LL zaczęła przygotowywać filmy, a jednym z pierwszych były powstałe w 1973 „Impresje”. Jest to spojrzenie artystki na ciało, na rozkosz, którą kobieta może dać sobie sama, obcując w intymnej przestrzeni mieszkania. Pojawia się tu obecny również w „Sztuce konsumpcyjnej” element zabawy, igraszki, żartu i puszczania oka do widza. Artystka przeciwstawia się tu popularnej wówczas fotografii artystycznej, aktowi kobiecego ciała jako obiektu pobudzającego erotyczną wyobraźnię oraz odpowiadającego wizji klasycznego piękna i proporcji. „Impresje” to jednocześnie jeden z cyklu dokamerywanych performansów Natalii LL, które stanowiły w tamtym okresie o oryginalności jej praktyki artystycznej wpisującej się zarazem w nurt globalnej sztuki feministycznej.

Postawa artystyczna Natalii LL, jej prace będące manifestacją kobiecej samoświadomości, a także jej obecność na forum międzynarodowym w latach 70. stanowiły swoisty łącznik pomiędzy rzeczywistością kraju komunistycznego, gdzie równouprawnienie było wciąż mitem podtrzymywany przez władzę, a realiami krajów demokratycznych, w których miała już miejsce druga fala feminizmu. Działania Natalii LL nie były jednoznaczne, ich autorka niejednokrotnie dystansowała się do ideologii feministycznej, a ich wydźwięk często zaskakiwał ją samą.

Agnieszka Rayzacher

7 †

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Aksamitny terror", 1970

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 9,5 x 9,5 cm (wymiary każdej fotografii w świetle passe-partout)

estymacja:

85 000 - 100 000 PLN

19 000 - 22 300 EUR

WYSTAWIANY:

por. Natalia LL, „Donatio. Istnienie i nadzieja”, Pałac Opatów, Gdańsk, 18.09-20.11.2011

por. „Jestem!”, w ramach VII Nowego Zlińskiego Salonu, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Czechy, 13.05-31.08.2014

por. Natalia LL, „Sum ergo sum”, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Toruń, 19.05-01.10.2017

LITERATURA:

Mateusz Kozieradzki (red.), Natalia LL. Sum ergo sum: retrospektywa, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Toruń 2017, ss. 104-105, 107, 147 (il.)

„Potrzeba odczuwania przyjemności zawsze stanowiła element charakterystyczny dla roli i postaci kobiecych, do których artystka odwołuje się w swoich pracach. Ciało staje się tu zatem kulturowym znakiem, który określa to, co rzeczywiste bądź uważane za rzeczywiste, poprzez różne fazy medialnego przedstawienia”.

Walter Seidl



„ARTYSTKA TRAKTUJE APARAT FOTOGRAFICZNY NIEMAL JAK PARTNERA, PRZED KTÓRYM WCIĘLA SIĘ W KOLEJNE ROLE, ODGRYWA PERFORMANCE, NAKŁADA ROZMAITE MASKI. EFEKTY TYCH DZIAŁAŃ SĄ CZĘSTO SZOKUJĄCE, BOWIEM AUTORKA NIE WAHA SIĘ EKSPLOWAĆ NAJBARDZIEJ INTYMNYCH OBSZARÓW LUDZKIEJ EGZYSTENCJI. SPÓJRZMY CHOCIAŻBY NA PRACĘ Z CYKLU ‘AKSAMITNY TERROR’. ARTYSTKA PREZENTUJE SIĘ TUTAJ JAKO DOMINUJĄCA KOBIETA, WYSTYLIZOWANA NA KOCHANKĘ O SADOMASOCHISTYCZNYCH SKŁONNOŚCIACH. W WYSOKICH, SKÓRZANYCH BUTACH I Z PEJCZEM W RĘKU PATRZY PROSTO W OBIEKTYW, NIE BOJĄC SIĘ KONFRONTACJI Z WIDZEM. I CHOCIAŻ DZIŚ SZTUKA PRZEKROCZYŁA JUŻ CHYBA WSZYSTKIE GRANICE, TEN WIZERUNEK ARTYSTKI WCIAŻ BUDZI SKRAJNE EMOCJE”.

ALEKSANDRA LAMEK



8

KATARZYNA KOZYRA

1963

"Sierotka", 2008/2020

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, dibond, 170 x 115 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu: 'Katarzyna Kozyra | "Sierotka" | 2008/2020 | 3/3'
ed. 3/3

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 100 EUR

WYSTAWIANY:

Katarzyna Kozyra. „Letnia opowieść”, Biurowiec Bałtyk i Przystań Sztuki w ramach Concordia Design, Poznań, 17.06-18.07.2021
por. Katarzyna Kozyra, Solo Exhibition, Three Shadows Photography Art Center, Pekin, 16.07-13.08.2016
por. IV Biennale Sztuki Nowoczesnej w Odessie, pokaz filmowy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Odessie, Odessa, 11.09-11.10.2015
por. „Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych”, wystawa zbiorowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 13.12.2013-2.03.2014
por. Katarzyna Kozyra. „Casting”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 3.12.2010-13.02.2011
por. Katarzyna Kozyra. Opowieść letnia/Summertale, pokaz filmowy, eSeL REZEPTION, MQ Schauräume, Museumsquartier Wien MQ, 11, 13-14.11.2010
por. „Pod prysznicem – Katarzyna Kozyra. Letnia Opowieść”, pokaz filmowy, CSW Łaźnia, Gdańsk, 18.11.2009
por. 9. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, pokaz filmowy, Wrocław, 23.07-2.08.2009
por. pokaz filmowy, BWA w Jeleniej Górze, Jelenia Góra, 16.06.2009
por. „Katarzyna Kozyra. Summertale”, Galeria Żak/Branicka, Berlin, 31.10-10.12.2008



„Praca artystyczna sama w sobie jest poza czasem. Natomiast jej odbiór jest mocno zakorzeniony i w czasie, i w miejscu, gdzie się odbywa. Temat pracy Katarzyny Kozyry 10 lat temu funkcjonował jako prowokacja, dziś traktowany jest jak tabu”.

Asia Tsisar

Portret Katarzyny Kozyry jako „Sierotki” z filmu „Letnia opowieść” został wykonany w 2008. Po latach od powstania wizerunek trzymanej w piwnicy, związanej i zakneblowanej Sierotki stał się portretem współczesnej kobiety. To ikoniczny obraz kobiet w obliczu postępującej erozji ich praw, w Polsce i na świecie. Podczas proaborcyjnych demonstracji w 2020 i 2021 aktywiści i miłośnicy sztuki często wykorzystywali go w mediach społecznościowych jako symbol swoich protestów. Dzięki tej pracy widać jak sugestywna jest siła sztuki oraz to, że potrafi ona zamknąć sens złożonych sytuacji w jednym obrazie.

W czerwcu 2021 wielkoformatowy wydruk „Sierotki” stał się częścią interwencji artystycznej Katarzyny Kozyry w Poznaniu. Praca zawisła na elewacji biurowca Bałtyk. Na ponad 600 mkw. zewnętrznej ścianie budynku można było zobaczyć Katarzynę Kozyrę jako bajkową postać kobiety „związanej” symbolicznie normami kulturowymi dotyczącymi płci. Powstała w 2008 pracą Kozyra dyskutuje o tym, co to znaczy być kobietą dzisiaj. Pokaz na poznańskim biurowcu był elementem pierwszej indywidualnej wystawy artystki w tym mieście.



9

KATARZYNA KOZYRA

1963

"Letnia opowieść" z cyklu "W sztuce marzenia stają się rzeczywistością", 2008

wideo, czas trwania: 19'56"
ed. 5/5

Przedmiotem licytacji jest jeden z 5 egzemplarzy nośnika utworu Katarzyny Kozyra "Letnia opowieść" z 2008, ed. 5/5.

Nabywanie obiektu nie powoduje nabycia praw autorskich do utworu. Wykorzystanie utworu w sposób przekraczający dozwolony użytek osobisty może wymagać uzyskania licencji, stosownie do przepisów ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 2509).

estymacja:
220 000 – 280 000 PLN
49 000 – 62 400 EUR

WYSTAWIANY:

Katarzyna Kozyra, Solo Exhibition, Three Shadows Photography Art Center, Pekin, 16.07-13.08.2016
IV Biennale Sztuki Nowoczesnej w Odessie, pokaz filmowy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Odessie, Odessa, 11.09-11.10.2015
„Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych”, wystawa zbiorowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 13.12.2013-2.03.2014
Katarzyna Kozyra, „Casting”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 3.12.2010-13.02.2011
Katarzyna Kozyra, Opowieść letnia/Summertale, pokaz filmowy, eSeL REZEPTION, MQ Schauräume, Museumsquartier Wien MQ, 11, 13-14.11.2010
17. Biennale of Sydney, Sydney, 12.05-1.08.2010
Busan Biennale 2010, Busan, 11.09-20.11.2010
„Pod prysznicem – Katarzyna Kozyra. Letnia Opowieść”, pokaz filmowy, CSW Łaźnia, Gdańsk, 18.11.2009
9. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, pokaz filmowy, Wrocław, 23.07-2.08.2009
pokaz filmowy, BWA w Jeleniej Górze, Jelenia Góra, 16.06.2009
„Katarzyna Kozyra. Summertale”, Galeria Żak/Branicka, Berlin, 31.10-10.12.2008

LITERATURA:

Anna Saciuk-Gąsowska (red.), Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 82
Maryla Sitkowska i Hanna Wróblewska (red.), Katarzyna Kozyra. Casting, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010





„Nie płacz malarzka, to tylko mężczyźni”

Bajkowo kolorowa „Letnia opowieść” Katarzyny Kozyry z 2008 nie jest bajką a historią o świecie, w którym nie ma miejsca na odmiennosc. Jest thrillerem, w którym czyste i gospodarne karlice, ociekając krwią, pozbywają się postaci niepasujących do wymyślonej przez nie normalności.

Film wyprodukowany w 2008 to zwieńczenie i podsumowanie cyklu, który Katarzyna Kozyra rozwijała od roku 2000.. Tak pisze o tym Anda Rottenberg: „'Letnia opowieść' jest filmem, który zamykał wieloletni cykl Kozyry 'W sztuce marzenia stają się rzeczywistością' i był swoistym pożegnaniem z jego bohaterami – berlińską drag queen Glorią Viagrą oraz nauczycielem śpiewu operowego Maestro. Obydwoje pojawili się w twórczości Kozyry na wezwanie samej artystki w 2003, by nauczyć ją 'kobiecości'. Jednak niemal w każdym z projektów tego cyklu – w filmach, performansach, wideoinstalacjach – artystka kwestionuje obiegowe przeświadczenia na temat 'oczywistej' dychotomii płci i wprowadza piętrowe rozróżnienia zakłócające możliwość łatwego klasyfikowania ludzi ze względu na ich drugo- i trzeciorzędne cechy płciowe. Warto dodać, iż Kozyra rozpoczęła ten dyskurs już w roku 1999 projektem 'Łaźnia męska', który zdobył wyróżnienie na 48 Biennale w Wenecji. Następne etapy znaczyła kolejnymi wersjami animowanej wideoinstalacji 'Święto wiosny' oraz 'Lekcja tańca' opartych na motywach choreograficznych Wacława Niżyńskiego do baletów Igora Strawińskiego” (Anda Rottenberg, tekst kuratorski do wystawy „Katarzyna Kozyra. Letnia opowieść (Summertale)”, Biurowiec Bałtyk oraz Przyszań Sztuki przy Concordia Design, Poznań 2021).

Co ważne „Letnia opowieść” po latach od swojego powstania w pełni odkrywa ukryte w niej znaczenia i przedstawione przez artystkę prorocze spostrzeżenia. Film stworzony w konwencji baśni, choć – co zastrzega autorka – niewzorowany na żadnej konkretniej, przedstawia szereg ekstrawaganckich postaci: dziwna Królowa Śnieżka zrodzona z grzyba (Katarzyna Kozyra), śpiewak operowy-książę (Maestro), który zamiast obudzić księżniczkę pocałunkiem, zostaje obudzony przez księżniczkę, w której rozpoznajemy dwumetrową drag queen (Gloria Viagra), a ta zidentyfikowana jako mężczyzna musi zostać zgładzona, gdyż nie ma dla niej miejsca w przestrzeniach zajmowanych i rządzonych przez grupę krasnoludków płci żeńskiej. Dzieło Kozyry mówi o uwarunkowaniach, które właśnie teraz stały się bardzo aktualne. Artystka porusza temat kondycji kobiet i osób LGBTQIA+, mówi o różnicach płci, ciała i kultury. Otwiera przestrzeń do dyskusji o tolerancji. Przede wszystkim zwraca uwagę na to, jak przekonanie o własnej normalności i odnoszenie się do uznanych jedynie przez siebie norm może prowadzić do okrutnych i nieludzkich zachowań.

Marcin Krasny w recenzji filmu w 2008 wskazuje jednak na przebłysk nadziei na pomyślne zakończenie: „Film kończy się zaklęciem rzuconym przez Kozyrę na okrutne gospodynie. Za pomocą jednego czaru wszystkie karlice zostają zamienione w wielkie muchomory. Na scenie pozostaje sama artystka, a ten sielankowo bukoliczny horror kończy się happy endem. No, prawie” (Marcin Krasny, Koniec marzeń – Katarzyna Kozyra w Berlinie, „Obieg”, 5.12.2008, <https://katarzynakozyra.pl/projekty/summertale/>, dostęp: 17.08.2023).

Film „Letnia opowieść” znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi i Fundacji Signum. Był prezentowany w wielu międzynarodowych muzeach i na wystawach, w tym na Biennale w Busan (2010) i Biennale w Sydney (2010).



„PO LATACH GRY Z RÓŻNYMI KLISZAMI KULTUROWYMI, ALE TAKŻE ZABAWY KONWENCJAMI, STYLISTYKĄ, FORMAMI I FORMATAMI ARTYSTYCZNYMI KOZYRA KRĘCI KRWAWY THRILLER ‚LETNIA OPOWIEŚĆ‘, STYLIZUJĄC GO NA KOLOROWĄ BAJKĘ, W KTÓREJ SAMA GRA ROLĘ NIEWINNEJ SIEROTKI, OBIEKTU FASCYNACJI GRUPY KARLICZEK. TWÓRCZYNIĘ I GOSPODYNIE IDEALNEGO W ICH POJĘCIU ŚWIATA NORM I ZAKAZÓW PRÓBUJĄ WCIĄGNĄĆ I PRZYSTOSOWAĆ DO NIEGO BOHATERKĘ FILMU, LECZ NIE WIDZĄ JUŻ TAM MIEJSCA DLA MAESTRA I GLORII, GDYŻ NIE ODPOWIADAJĄ WYZNAWANYM W ICH ŚWIECIE KRYTERIOM NORMALNOŚCI”.

ANDA ROTTENBERG



10

ANETA GRZESZYKOWSKA

1974

JAN SMAGA

1974

Kompozycja #1 (taśma klejąca) z serii "Anetka", 2008

wydruk pigmentowy/papier bawełniany, 191 x 154 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga | Z serii 'Anetka, Composition # 1 (scotch tape)' | 2008/2003 | 1/2'
ed. 1/2


estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 600 - 20 100 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Haircut”, wystawa zbiorowa, Rental Gallery, Nowy Jork, 13.12.2007–13.01.2008

„Fotografia to dla mnie idealny sposób na bezpośredni związek z rzeczywistością.
Nie muszę od zera kreować obrazu – mogę wykorzystać ten, który już istnieje”.

Aneta Grzeszykowska





„Każdą nową pracę ma swój początek wyłącznie w mojej głowie jako koncepcja. Ważne, by ta wstępna idea była spójna, a sprawą drugorzędną pozostaje sposób jej zilustrowania. Wielu twórców bardzo ceni sobie sam proces materialnego tworzenia dzieła sztuki. Dla mnie jednak najciekawsze jest to, co dzieje się w głowie. Później pozostaje tylko wykonanie; dlatego mogę swobodnie balansować między mediami, bo one nie mają zasadniczego znaczenia. To jest już tylko reżyseria, etap zastosowania narzędzi służących wyrażeniu konkretnych myśli, dobór odpowiedniej stylistyki i formalnych środków”.

Aneta Grzeszykowska

Fotografia jest dla Anety Grzeszykowskiej jednym z narzędzi, które najczęściej wykorzystuje w swojej artystycznej twórczości. Grzeszykowską fotografię interesuje w kontekście tworzenia tożsamości człowieka i jej dokumentowania. Obrazy, które zwykle przeobraża artystka, to jej własne portrety, wizerunki postaci lub akty. Stach Szablowski zauważał: „Artystka kieruje na siebie obiektywy aparatów i kamer filmowych, raz powiela, to znów wymazuje własne wizerunki, a swoje ciało zmienia w tworzywo artystycznych operacji. Tak jakby sama przed sobą odgrywała nieustanny spektakl!” (Stach Szablowski, Aneta Grzeszykowska. Odmienne stany podmiotowości, „Artpunkt” nr 22/2014, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2014, s.16). Choć widzowie mają świadomość, że główną bohaterką prac jest autorka, to zauważają również dystans do własnej postaci, jaki potrafi stworzyć. Pisał o tym Stach Szablowski: „W przestrzeni swojej sztuki artystka zmienia się w byt o niejednoznacznym statusie; zakorzeniony w rzeczywistości, ale funkcjonujący jednocześnie na prawach postaci fikcyjnej. Ścisłej mówiąc, to cała kolekcja postaci; wszelkie podobieństwo do realnie istniejącej osoby

jest zamierzone i nieprzypadkowe, ale ich tożsamość nie pokrywa się do końca z tożsamością autorki. To właśnie ta różnica wyznacza przestrzeń, w którą wkrada się fikcja. To także przestrzeń przeznaczona dla widza” (tamże, s. 16). Prace fotograficzne, fotomontaże, manipulacja cyfrowa służą artystce, aby jak najlepiej wykorzystać performatywny wymiar działalności artystycznej. Ciało Grzeszykowskiej bez oporów poddaje się jej reżysem zabiegom, przyjmując rolę lalki kierowanej sznurkami.

W pracy „Kompozycja #1 (taśma klejąca)” z cyklu „Anetka” z 2008 widzimy zwielokrotnione postaci autorki, posklejane przezroczystą taśmą klejącą, siedzące i wiszące w różnych pozach w przestrzeni. Modelka z wdziękiem prezentująca kolejne ujęcia ciała zdaje się być nieświadoma swojego niewidocznego ograniczenia. Taśma, niczym lep na muchy, nie pozwala na ucieczkę. Prezentowana fotografia jest dziełem wspólnym Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi. Współpraca artystów rozpoczęła się w 1999, po ukończeniu studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

11

ANETA GRZESZYKOWSKA

1974

"Zegar", 2011

wideo, czas trwania: 12 h
HD wideo, dźwięk
ed. 3/7

Przedmiotem licytacji jest jeden z 7 egzemplarzy nośnika utworu Anety Grzeszykowskiej „Zegar”, 2011, ed. 3/7. Nabycie obiektu nie powoduje nabycia praw autorskich do utworu. Wykorzystanie utworu w sposób przekraczający dozwolony użytek osobisty może wymagać uzyskania licencji, stosownie do przepisów ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 2509).

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 600 – 20 100 EUR

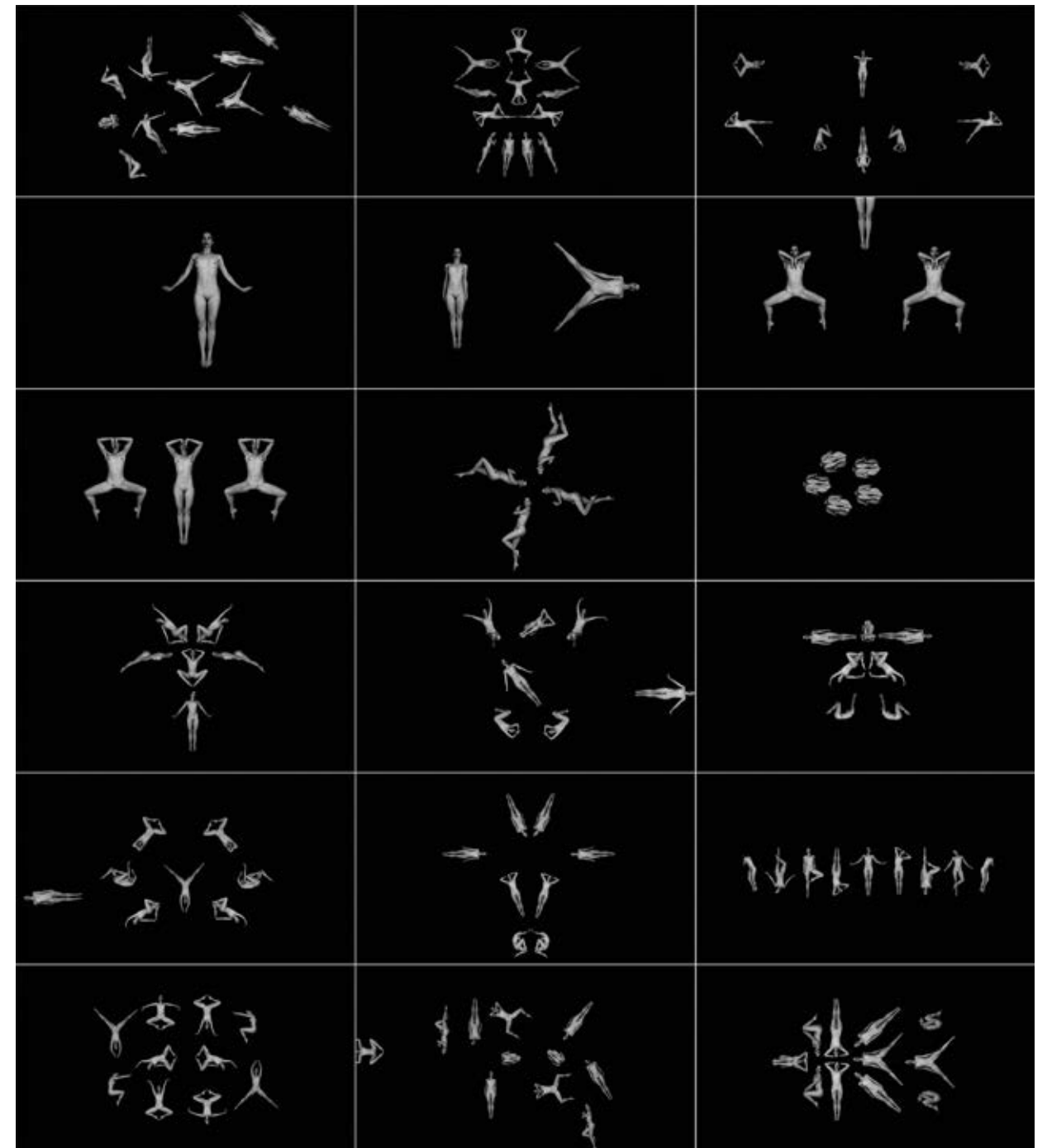
WYSTAWIANY:

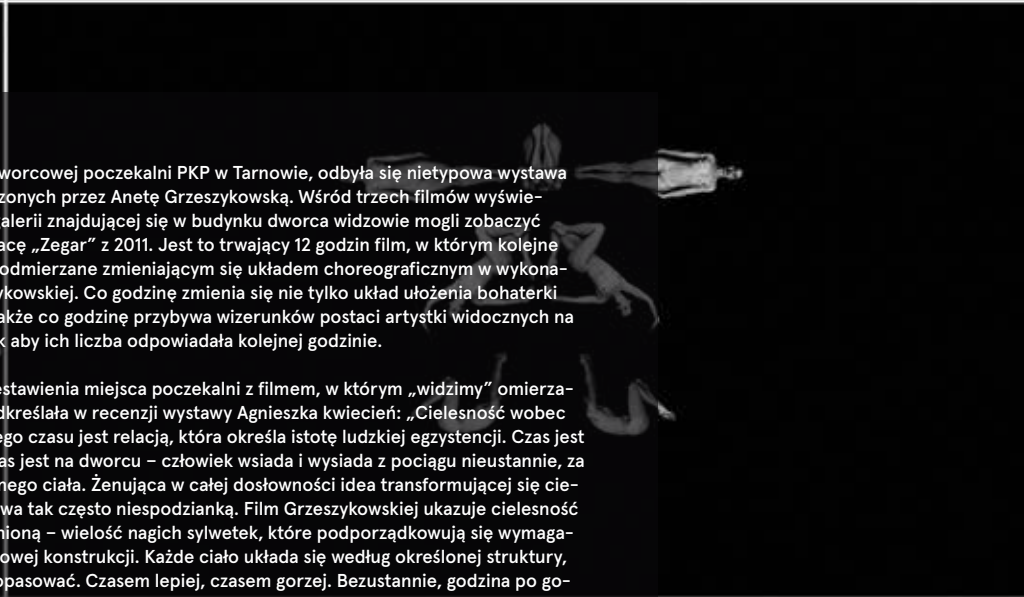
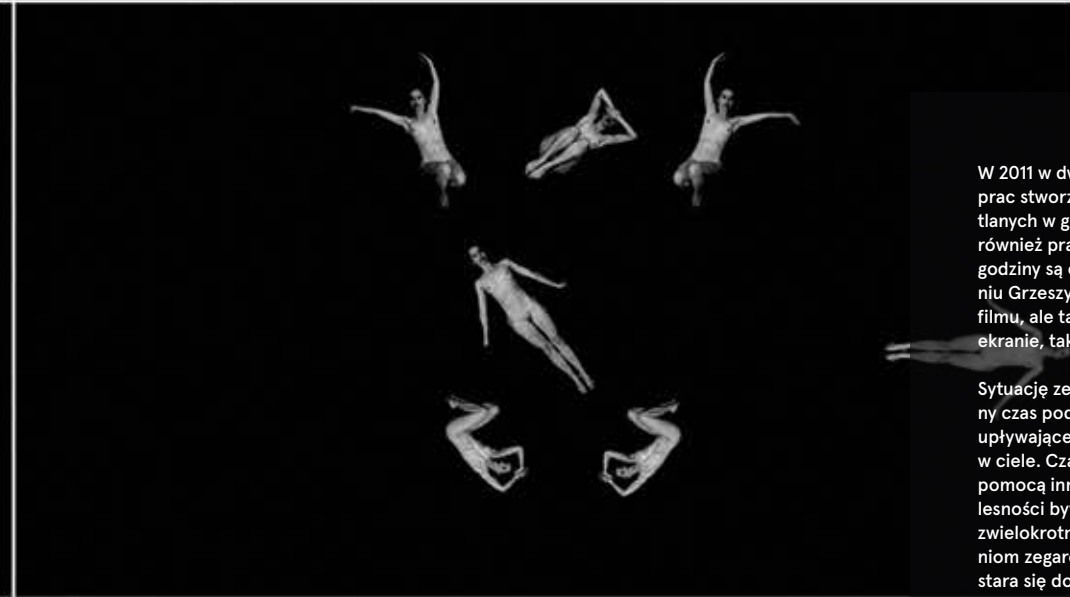
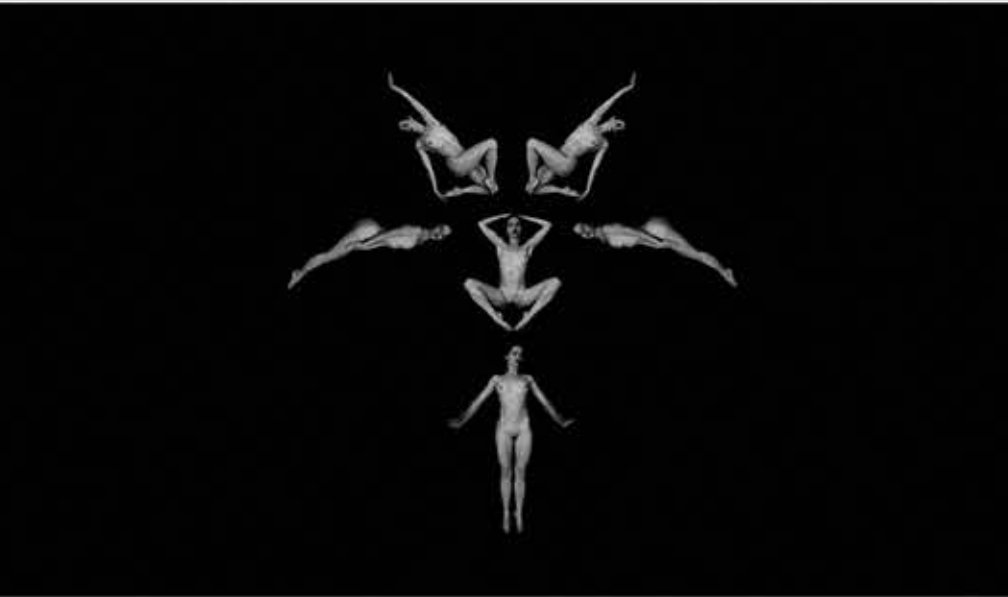
Aneta Grzeszykowska, „12 godzin, 19 minut i 18 sekund”, Dworzec PKP, Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie, Tarnów, 14.10-13.11.2011

Aneta Grzeszykowska, „Śmierć i Dziewczyna, Zachęta” – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 13.04-02.06.2013

LITERATURA:

Aneta Grzeszykowska, Love Book, Raster, Warszawa 2011, s. 59



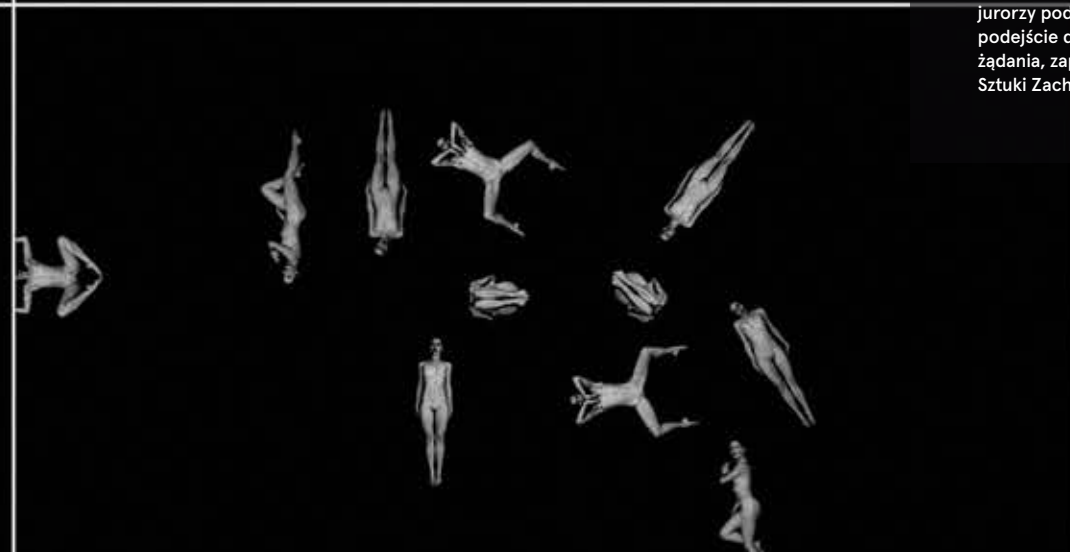
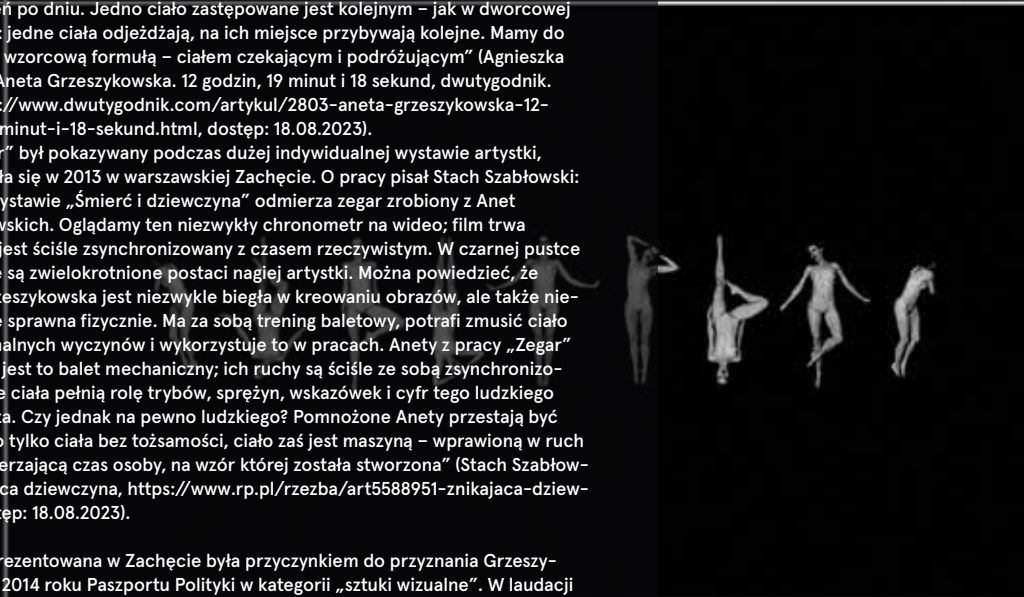


W 2011 w dworcowej poczekalni PKP w Tarnowie, odbyła się nietypowa wystawa prac stworzonych przez Anetę Grzeszykowską. Wśród trzech filmów wyświetlanych w galerii znajdującej się w budynku dworca widzowie mogli zobaczyć również pracę „Zegar” z 2011. Jest to trwający 12 godzin film, w którym kolejne godziny są odmierzane zmieniającym się układem choreograficznym w wykonaniu Grzeszykowskiej. Co godzinę zmienia się nie tylko układ ułożenia bohaterki filmu, ale także co godzinę przybywa wizerunków postaci artystki widocznych na ekranie, tak aby ich liczba odpowiadała kolejnej godzinie.

Sytuację zestawienia miejsca poczekalni z filmem, w którym „widzimy” omierzany czas podkreślała w recenzji wystawy Agnieszka Kwiecień: „Cieleśność wobec upływającego czasu jest relacją, która określa istotę ludzkiej egzystencji. Czas jest w ciele. Czas jest na dworcu – człowiek wsiada i wysiada z pociągu nieustannie, za pomocą innego ciała. Żenująca w całej dosłowności idea transformującej się cieleśności bywa tak często niespodzianką. Film Grzeszykowskiej ukazuje cieleśność zwielokrotnioną – wielość nagich sylwetek, które podporządkowują się wymaganiom zegarowej konstrukcji. Każde ciało układa się według określonej struktury, stara się dopasować. Czasem lepiej, czasem gorzej. Bezustannie, godzina po godzinie, dzień po dniu. Jedno ciało zastępowane jest kolejnym – jak w dworcowej poczekalni: jedne ciała odjeżdżają, na ich miejsce przybywają kolejne. Mamy do czynienia z wzorcową formułą – ciałem czekającym i podróżującym” (Agnieszka Kwiecień, Aneta Grzeszykowska. 12 godzin, 19 minut i 18 sekund, dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2803-aneta-grzeszykowska-12-godzin-19-minut-i-18-sekund.html>, dostęp: 18.08.2023).

Film „Zegar” był pokazywany podczas dużej indywidualnej wystawy artystki, która odbyła się w 2013 w warszawskiej Zachęcie. O pracy pisał Stach Szablowski: „Czas na wystawie „Śmierć i dziewczyna” odmierza zegar zrobiony z Anet Grzeszykowskich. Oglądamy ten niezwykle chronometr na wideo; film trwa 12 godzin i jest ściśle zsynchronizowany z czasem rzeczywistym. W czarnej pustce zawieszono są zwielokrotnione postaci nagiej artystki. Można powiedzieć, że tańczą; Grzeszykowska jest niezwykle biegła w kreowaniu obrazów, ale także nieprzeciętnie sprawna fizycznie. Ma za sobą trening baletowy, potrafi zmusić ciało do ekstremalnych wyczynów i wykorzystuje to w pracach. Anety z pracy „Zegar” tańczą, ale jest to balet mechaniczny; ich ruchy są ściśle ze sobą zsynchronizowane, nagie ciała pełnią rolę trybów, sprężyn, wskazówek i cyfr tego ludzkiego czasomierza. Czy jednak na pewno ludzkiego? Pomnożone Anety przestają być Anetami; to tylko ciała bez tożsamości, ciało zaś jest maszyną – wprawioną w ruch lalką, odmierzającą czas osoby, na wzór której została stworzona” (Stach Szablowski, Znikająca dziewczyna, <https://www.rp.pl/rzezba/art5588951-znikajaca-dziewczyna>, dostęp: 18.08.2023).

Wystawa prezentowana w Zachęcie była przyczynkiem do przyznania Grzeszykowskiej w 2014 roku Paszportu Polityki w kategorii „sztuki wizualne”. W laudacji jurorzy podkreślali, że nagradzają artystkę za „oryginalne, głębokie i poruszające podejście do egzystencjalnych problemów śmierci, przemijania, kobiecości i pożądania, zaprezentowane na wystawie ‘Śmierć i dziewczyna’ w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta”. Film „Zegar” znajduje się w Art Collection Telecom.



12 †

PAULINA OŁOWSKA

1976

"Brzezina" (wg Iwaszkiewicza), 2015

acetat, olej, spray/plótno, 60 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Paulina | Ołowska | The Birch Grove | 2015"

estymacja:

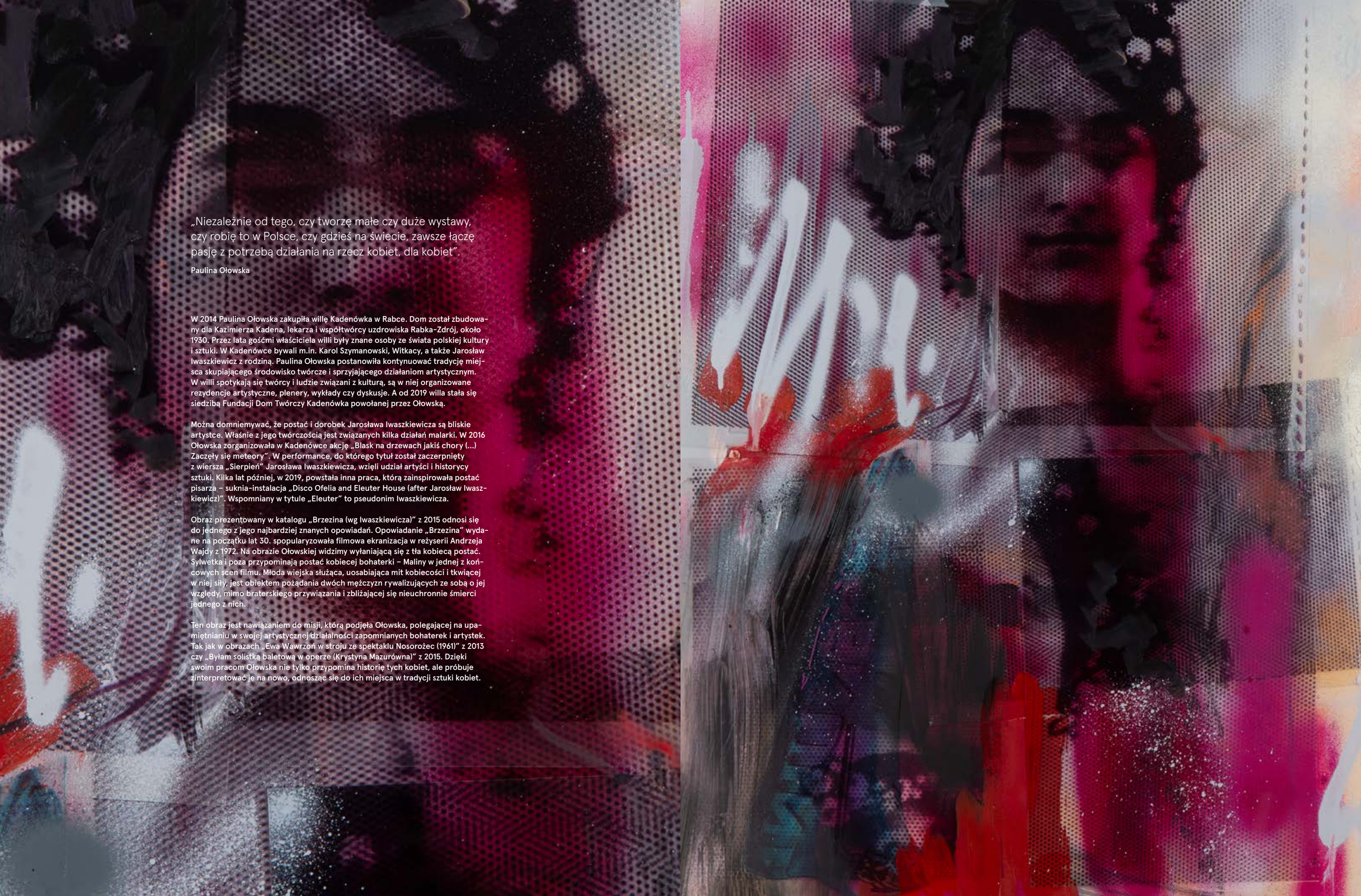
150 000 - 200 000 PLN

33 500 - 44 600 EUR

„Paulina Ołowska porusza problem związków pomiędzy historycznymi awangardami i terażniejszością, tworząc swoisty melanz sztuk – wysokiej z użytkową i popularną. Interesuje ją współczesność i aktualność, którą zderza z utopijnymi wizjami z przeszłości, namawiając widza do refleksji nad zapomnianą estetyką i ideologią”.

Magdalena Kardasz





„Niezależnie od tego, czy tworzę małe czy duże wystawy, czy robię to w Polsce, czy gdzieś na świecie, zawsze łączę pasję z potrzebą działania na rzecz kobiet, dla kobiet”.

Paulina Ołowska

W 2014 Paulina Ołowska zakupiła willę Kadenówka w Rabce. Dom został zbudowany dla Kazimierza Kadena, lekarza i współtwórcy uzdrowiska Rabka-Zdrój, około 1930. Przez lata gośćmi właściciela willi były znane osoby ze świata polskiej kultury i sztuki. W Kadenówce bywali m.in. Karol Szymanowski, Witkacy, a także Jarosław Iwaszkiewicz z rodziną. Paulina Ołowska postanowiła kontynuować tradycję miejsca skupiającego środowisko twórcze i sprzyjającego działaniom artystycznym. W willi spotykają się twórcy i ludzie związani z kulturą, są w niej organizowane rezydencje artystyczne, plenery, wykłady czy dyskusje. A od 2019 willa stała się siedzibą Fundacji Dom Twórczy Kadenówka powołanej przez Ołowską.

Można domniemywać, że postać i dorobek Jarosława Iwaszkiewicza są bliskie artystce. Właśnie z jego twórczością jest związanych kilka działań malarki. W 2016 Ołowska zorganizowała w Kadenówce akcję „Blask na drzewach jakiś chory (...) Zaczęły się meteory”. W performance, do którego tytuł został zaczerpnięty z wiersza „Sierpień” Jarosława Iwaszkiewicza, wzięli udział artyści i historycy sztuki. Kilka lat później, w 2019, powstała inna praca, którą zainspirowała postać pisarza – suknia-instalacja „Disco Ofelia and Eleuter House (after Jarosław Iwaszkiewicz)”. Wspomniany w tytule „Eleuter” to pseudonim Iwaszkiewicza.

Obraz prezentowany w katalogu „Brzezina (wg Iwaszkiewicza)” z 2015 odnosi się do jednego z jego najbardziej znanych opowiadań. Opowiadanie „Brzezina” wydane na początku lat 30. spopularyzowała filmowa ekranizacja w reżyserii Andrzeja Wajdy z 1972. Na obrazie Ołowskiej widzimy wyłaniającą się z tła kobiecą postać. Sylwetka i poza przypominają postać kobiecej bohaterki – Maliny w jednej z końcowych scen filmu. Młoda wiejska służąca, uosabiająca mit kobiecości i tkwiącej w niej siły, jest obiektem pożądania dwóch mężczyzn rywalizujących ze sobą o jej względy, mimo braterskiego przywiązania i zbliżającej się nieuchronnie śmierci jednego z nich.

Ten obraz jest nawiązaniem do misji, którą podjęła Ołowska, polegającej na upamiętnianiu w swojej artystycznej działalności zapomnianych bohaterek i artystek. Tak jak w obrazach „Ewa Wawrzon w stroju ze spektaklu Nosorożec (1961)” z 2013 czy „Byłam solistką baletową w operze (Krystyna Mazurówna)” z 2015. Dzięki swoim pracom Ołowska nie tylko przypomina historię tych kobiet, ale próbuje zinterpretować je na nowo, odnosząc się do ich miejsca w tradycji sztuki kobiet.

13 †

EWA JUSZKIEWICZ

1984

Bez tytułu (45), 2013

kolaż/papier, 30 x 23,5 cm

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 000 – 11 200 EUR

WYSTAWIANY:

Ewa Juszkiewicz, „Upadek kusi”, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 4.09-11.10.2015

Ewa Juszkiewicz, „Pukle”, lokal_30, Warszawa, 21.11.2013-25.01.2014

LITERATURA:

Agnieszka Rayzacher, Ewa Juszkiewicz. Upadek Kusi, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2015, s. 90, 93 (il.)

„W twórczości Juszkiewicz pojawia się też bardzo istotny problem relacji dzieła oryginalnego z jego reinterpretacją. W epoce cytatu i zapożyczenia artystka posuwa się znacznie dalej, niejako wcielając się w rolę dawnych mistrzów, autorów obrazów będących jej inspiracją. Miano kopistki w przypadku Ewy Juszkiewicz nie jest obraźliwe, bo tworzenie kopii jest bardzo istotnym elementem jej pracy. Przywiązuje do niego taką samą wagę jak do momentu kreacji – dodawania szczegółów, zmieniania motywów i przede wszystkim przekształcania górnej części portretu, gdzie w miejscu głowy przedstawianej postaci pojawiają się twory wyobraźni artystki”.

Agnieszka Rayzacher



45 Bildnis der Königin Konstanze (7), der zweiten Gemahlin Sigismunds III., flämische Schule, erstes Viertel des 17. Jh.

Ewa Juszkiewicz w tworzeniu kolaży na papierze, podobnie jak w pracach malarskich, wykorzystuje znane z historii sztuki przedstawienia kobiet. W dziele prezentowanym na aukcji Juszkiewicz wzięła na warsztat „Portret Królowej Konstancji Austriaczki”, którego autorem miał być Peter Danckerts de Rij. Wybór postaci królowej nie był przypadkowy. Konstancja Habsburżanka była drugą żoną Zygmunta III Wazy. To królewskie małżeństwo początkowo wywołało niemały skandal. Konstancja była bowiem młodszą siostrą pierwszej żony Zygmunta III – Anny. Szlachta polska zarzucała królowi kazirodztwo z racji ożenku z siostrą zmarłej żony. Konstancja stała się królową w 1605 – najpierw miał miejsce ślub per procura w Grazu, a dopiero pod koniec roku uroczystość została potwierdzona w katedrze na Wawelu. Choć nie była lubiana przez swoich poddanych, zyskała szacunek i miłość króla. Zygmunt III korzystał z doradztwa żony w kwestiach rządzenia krajem. Pozostawała w cieniu, jednak miała wpływ na królewskie decyzje.

Konstancja Habsburżanka to kolejna kobieta istniejąca w historii Polski, której twarz zastąpiła Juszkiewicz. Odebranie tożsamości przez przestąpienie wizerunku portretowanej to powtarzający się zabieg w twórczości artystki. Namalowane różnego rodzaju tkaniny, pukle włosów, roślinność czy doklejone fragmenty zdjęć innych przedmiotów – jak w prezentowanej pracy – to paradoksalnie zwrócenie uwagi na tę schowaną postać. Zakrycie twarzy, założenie maski, wiąże się z pozbawieniem podmiotowości danej kobiety, a także kobiet w ogóle. W przypadku artystek odbywa się to przez lekceważenie ich dokonań, usuwanie z kanonu historii sztuki.





14

EWA PARTUM

1945

"Piruet" - zestaw 4 fotografii, 1984/1997

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 75 x 50 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany i datowany na każdej części p.d.: "Ewa Partum 1984/97"

Fotografie są pierwszymi i jedynymi odbitkami wykonanymi w 1997 roku ze slajdów dokumentujących performance w 1984 roku. Zostały wykonane z myślą o retrospektywnej wystawie Ewy Partum, która początkowo miała mieć miejsce w "Zachęcie" w Warszawie, a ostatecznie odbyła się w Karlsruhe w 2001 roku. Istnieją też dwa wideo z performance w 1984 roku - jeden egzemplarz znajduje się w kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu, drugi - w kolekcji Instytutu Sztuki Wyspa. Istnieje również obiekt związany z performancem - łyżwa na lustrzanej tafli, który był pokazywany na retrospektywnej wystawie w Łodzi.

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 100 - 26 800 EUR

WYSTAWIANY:

por. „Pirouette”, Galeria Dialog Berlin, 1984

„Ewa Partum 1965-2000”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 17.02-16.04.2001

Ewa Partum, „Nic nie zatrzyma idei sztuki”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 21.11.2014-15.02.2015

„Wariatka na strychu”, wystawa zbiorowa, Galeria Ewa Opałka / Fundacja Razem Pamoja, Warszawa, 10.03-23.04.2023



„Piruet” to seria fotografii dokumentujących performance Ewy Partum o tym samym tytule, który odbył się 23 listopada 1984 w berlińskiej Galerii Dialog. Na cykl składają się cztery ujęcia kroczącej po wnętrzu galerii nagiej artystki. Tytułowy piruet zostaje poddany reinterpretacji – ubrana wyłącznie w białe łyżwy do jazdy figurowej Partum rozbija ustawioną na podłożu tafłę lustra. Jak zauważa Ewa Majewska, działanie świadomie poddawało krytyce konformistyczną postawę społeczną, propagandę sukcesu i dążenie do szczęścia upatrywanego w patriarchalnym konstrukcie płci. Rozbijając lustro, Partum pokazała swoją obojętność wobec panujących stereotypów i poddała pod wątpliwość promowane w społeczeństwie wartości. Działanie poprzedzał manifest nawołujący do autorefleksji: „Jest to osobiste doświadczenie. Pomiędzy nami istnieje w tym momencie również nasza przeszłość, którą nosimy w sobie jako przestrzeń intymną, ta kontynuacja stanowi związek, który znajdujemy pomiędzy sobą a czasem. Jest to klucz do rzeczywistości, kiedy patrzymy sami w głąb siebie, podobnie jak przy piruecie. Próbowałam zniszczyć moje uczucia. Uczucia, które dotyczą przeszłości. To, co minęło i to, co miało znaczenie, ma taki związek z nami jak odbicie w lustrze z oryginałem. Chciałabym przeżyć zniszczenie mojej przeszłości podczas piruetu” (<http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-pirouette?age18=true>, dostęp: 24.07.2023). W twórczości Ewy Partum nagość wyraża jednocześnie bezradność wobec panującej hierarchizacji płci oraz aktywny protest wymierzony przeciwko traktowaniu roli kobiet jako podrzędnej. Odstawiając nagie ciało publicznie w działaniach performatywnych, poczynawszy od „Samoidentyfikacji” (1980), Partum postanowiła „nagą bronią” zaznaczyć nagłą potrzebę zmiany sytuacji kobiet w świecie sztuki. Było to niespełna dziesięć lat po wygłoszeniu manifestu „Dlaczego w sztuce nie było wielkich artystek?” (1971) przez Lindę Nochlin i przełomowej dla sztuki kobiet wystawy „Womanhouse” (1972) na przedmieściach Los Angeles zorganizowanej przez Judy Chicago i Miriam Schapiro.

Performance z początku lat 80. XX wieku, którego dokumentację zamieszczono w niniejszym katalogu, inicjuje okres berlińskiej działalności przedstawicielki polskiej sztuki feministycznej. Włącza on Ewę Partum do grona eksperymentujących z formą przedstawicieli neoawangardy. Wskazywała na to Ewa Majewska w artykule „Feminist Art of Failure, Ewa Partum and the Avant-garde of the Weak”: „Dziela mi ze wczesnych lat 80. XX wieku takimi jak ‘Pirouette’, ‘Stupid Woman’ i ‘Woman, marriage is against you!’ Partum uplasowała się jako pełna ironii, a nawet auto-ironii, anty-bohaterska artystka neoawangardy, opisanej przez Hala Fostera jako opozycja do tradycyjnej awangardy, która opierała się na silnej potrzebie eksperymentu i akcentowała swoją prekursorską rolę w stosunku do ewolucji następującej społeczeństwie” (<https://www.pismowidok.org/en/archive/2016/16-digital-darkness/feminist-art-of-failure-ewa-partum-and-the-weak-avant-garde>, dostęp: 25.07.2023).



15

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Ofiara III", 1989

autooffset/papier, 170 x 107 cm
Inny egzemplarz pracy w kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich "Uwikłane w płeć".

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 100 - 26 800 EUR

WYSTAWIANY:

Izabella Gustowska, „Pamiętam jak ... Pamiętam że... Wybór prac 1977-1996”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1.10-15.11.2015
„Obiekt - Przestrzeń. Wystawa z okazji stulecia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu”, wystawa zbiorowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 8.09-27.10.2019

LITERATURA:

Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977-1996, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie 2015, s. 130
Jestem feministką. Zofia Nierodzińska rozmawia z Izabellą Gustowską, Magazyn RTV, nr 11, <http://magazynrtv.com/wydanie-11/wywiady/jestem-feministka/>, dostęp: 14.08.2023

„Pamiętam, jak fotografowałam znajome lesbijki G. i E. z Holandii, i jak potężna E. tuliła wiotką byłą gimnastyczkę G., i jak pomyślałam, że wbrew fizyczności szybka i bystra G. jest liderką w tym związku, chociaż na pierwszy rzut oka wygląda na ofiarę”.

Izabella Gustowska



**„NIEZALEŻNIE OD STOSOWANYCH TECHNIK,
CECHĄ CHARAKTERYSTYCZNĄ WSZYSTKICH
PRAC IZABELLI GUSTOWSKIEJ JEST ICH
NATURALNA LUB CZĘŚCIEJ PONADNATURALNA
WIELKOŚĆ. MAJĄ ONE FORMĘ ANTROPOMOR-
FICZNĄ, A ICH WIELKOŚĆ ODPOWIADA
ROZMIAROM KOBIET, NIGDY NIE SĄ
STOSOWANE POMNIEJSZENIA. POJAWIA SIĘ
RACZEJ WRAŻENIE MONUMENTALIZACJI
ZE WZGLĘDU NA TŁA OTACZAJĄCE POSTAĆ
ODDANĄ W ROZMIARACH PRZESKAŁOWANYCH.
DUŻE ROZMIARY TYCH REALIZACJI
MOGĄ STANOWIĆ PRZECIWWAGĘ
DO POMNIEJSZANIA ZNACZENIA I STATUSU
SZTUKI KOBIET, PRZESĄDÓW, Z KTÓRYMI
TAK WIELE KOBIET ARTYSTEK MUSIAŁO SIĘ
ZMAGAĆ W OBLICZU MITÓW WIELKOŚCI
MĘSKIEGO GENIUSZA W HISTORII SZTUKI”.**

PAWEŁ LESZKOWICZ





Polska pisarka Narcyza Żmichowska bardzo często jest określana mianem prekursorki ruchów feministycznych w Polsce. Choć jej działalność była w dużej mierze nieformalna, bo opierała się na wzajemnej pomocy kobiet zaangażowanych w działalność konspiracyjną i polityczną w latach 40. XIX wieku, to jej aktywność dała podwaliny pod pewien oparty na wzajemnym szacunku i zrozumieniu własnych potrzeb kanon postaw feministycznych. Żmichowska w 1875 nazwała emancypantki zgromadzone wokół swojej osoby entuzjastkami, podkreślając ich proaktywną postawę społeczną w walce z kołtuniarstwem mieszczańskiej obyczajowości. Entuzjastki działały w niezwykle trudnym czasie, czyli w epoce paskiewiczowskiej, zdominowanej przez postępującą antypolską politykę Rosji. Członkinie grupy obrały sobie za cel zwiększenie aktywności kobiet w życiu publicznym i walkę o samorealizację. Podstawą w walce o spełnienie tych założeń miała być edukacja i niezależność ekonomiczna, o które w tym czasie kobietom było wyjątkowo trudno, szczególnie biorąc pod uwagę skalę represji politycznych. Z tego względu ruch entuzjastek nierozdzielnie był łączony z kwestiami szerszej emancypacji całego narodu. Wśród entuzjastek bardzo popularna była idea swoistej komunii dusz określanej terminem „posiesterzenie”. Pojęcie to weszło do użytku na wiele lat przed popularyzacją koncepcji „siostrzeństwa”.

Pewien uniwersalizm „posiesterzenia” przetrwał do dzisiaj i jednoczy kolejne pokolenia kobiet. Równie często pojawia się także jako motyw przewodni w działalności współczesnych artystek, które idee „posiesterzenia” nadają kolejne wcielenia. Tak jest też w przypadku monumentalnej pracy Izabelli Gustowskiej zatytułowanej „Ofiara III”. Praca ta, podobnie jak pozostałe dwa obiekty z tego cyklu, czyli „Ofiara I” i „Ofiara II” (1989–90) szokują swoją wielkością. Gustowska bardzo często stosuje postawę konfrontacyjną w swojej sztuce i tak jest również w tym przypadku. Artystka stawia widza w niełatwej pozycji krytyka, mierzącego się z wielkością utrwalonego kanonu zachodniej sztuki. Ta hieratyczna kompozycja jest skonstruowana z podwójnego aktu kobiecego i przedstawia dwie związane ze sobą kobiety w taki sposób, aby oddziaływać na widza swoim rozmiarem. Dwie partnerki-olbrzymki są wtulone w siebie – większa dźwiga bezwładne ciało mniejszej na swoich plecach. W relacji olbrzymek uwidacznia się idea „siostrzeństwa”, wzajemnej pomocy i pewnej komunii dusz. Gustowska w „Ofierze III” przede wszystkim podkreśla bliskość dwóch kobiet. Portretowane olbrzymki są ze sobą zespolone, tworząc jeden organizm. Jak zauważył Paweł Leszkowicz, Gustowska odwołuje się w tym względzie do powszechnie rozpoznawalnej ikonografii cierpienia, która „może wskazywać nie tylko na radykalną

bliskość tego związku, ale również jego trudną sytuację społeczną w tamtych czasach” (Paweł Leszkowicz, Izabella Gustowska: w stronę wolności! [w:] Magdalena Pińkowska i Adrianna Sołtyśiak, [red.] Izabella Gustowska – Pamiętam jak..., Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2015, s. 26).

To właśnie trudna historia wczesnych manifestacji artystycznych związanych z ruchem LGBT w Polsce stanowi kolejne wyzwanie, które Gustowska tym razem stawia przed widzem w warstwie treściowej dzieła. „Ofiara III”, podobnie jak pozostałe dwie prace z tego cyklu, jest jednym z najważniejszych i jednocześnie przełomowych dzieł dla polskiej powojennej historii sztuki. Praca ta powstała w 1989, czyli w czasach zmiany systemu w Polsce i niełatwych początków demokracji, a także bardzo burzliwych czasów dla środowiska LGBT, które, dotychczas aktywne jedynie na marginesie, zaczęło odważnie werbalizować swoje postulaty w sferze publicznej, o czym obszernie pisała Agata Fiedotow w swojej publikacji. (Zob. Agata Fiedotow, Początki ruchu gejowskiego w Polsce (1981–1990) [w:] Kłopoty z seksem w PRL, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 241–359).

Niezwykle ważna jest również sfera techniczna prac z cyklu „Cierpienie”. Niezależnie od zastosowanych technik cechą wspólną prac Izabelli Gustowskiej jest ich wielkość, która zazwyczaj odpowiada rozmiarom portretowanych kobiet. Co ciekawe, Gustowska nigdy nie stosowała pomniejszenia, a duże rozmiary jej prac mogą być odczytywane jako przeciwwaga do pomniejszenia znaczenia i statusu sztuki kobiet. Monumentalne portrety kobiet powstawały na papierze na podstawie fotografii, które artystka przekładała na papierowe podłoże za pomocą technik offsetowych lub akwaforty z akwafortą. Często też na drukowaną kompozycję nanoszone były ręcznie farby, tak jak w przypadku cyklu „Cierpienie”. Powstały obraz bardzo często był ponownie zadrukowywany w celu wzmocnienia kontrastu i nasycenia barw. Powstałe obiekty malarskie w twórczości artystki plasują się pomiędzy fotografią, grafiką i malarstwem. W ramach cykli, takich jak „Cierpienie”, „Sny czarne” czy też „Względne Cechy Podobieństwa” powstało ponad pięćdziesiąt postaci, autoportretów artystki i portretów jej wyimaginowanych siostr bliźniaczek, odgrywanych przez znajome artystki. Technika w tym przypadku stanowi również świadectwo trudów dekady lat 80., a w szczególności powszechnego niedoboru materiałów plastycznych, czego manifestacją jest szary papier, na którym Gustowska na przekór trudom ówczesnych czasów uwieczniała swoje olbrzymki.

16 †

IZABELLA GUSTOWSKA

1948

"Względne cechy podobieństwa VI", 1979

autooffset, technika mieszana/papier, 120 x 87 cm (arkusz)

sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem u dołu:

'Względne Cechy Podobieństwa VI tech mixte 7/9 Izabella Gustowska 1979'

ed. 7/9

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 600 - 6 700 EUR

„Izabella Gustowska w ramach swojego wieloletniego projektu, rozpisanego na różne media artystyczne, podejmowała nurtujący ją problemem tożsamości, bliźniaczości, podwójności, identyczności wizerunków, przenikania się jedności i wielości. Artystę fascynowało wizualne podobieństwo, a zarazem psychologiczne zróżnicowanie par bliźniaczych. Uchwycenie względności podobieństw traktowała jako zadanie artystyczne, ale przede wszystkim sięgała do doświadczeń z własnej biografii, do rodzinnej historii”.

Agnieszka Otroszczenko



17 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Epingle en huile" (Szpilka namalowana), 2002

olej/piótno, 135 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | "Epingle en huile" | 2002 | [sygnatura] (135x100) cm'

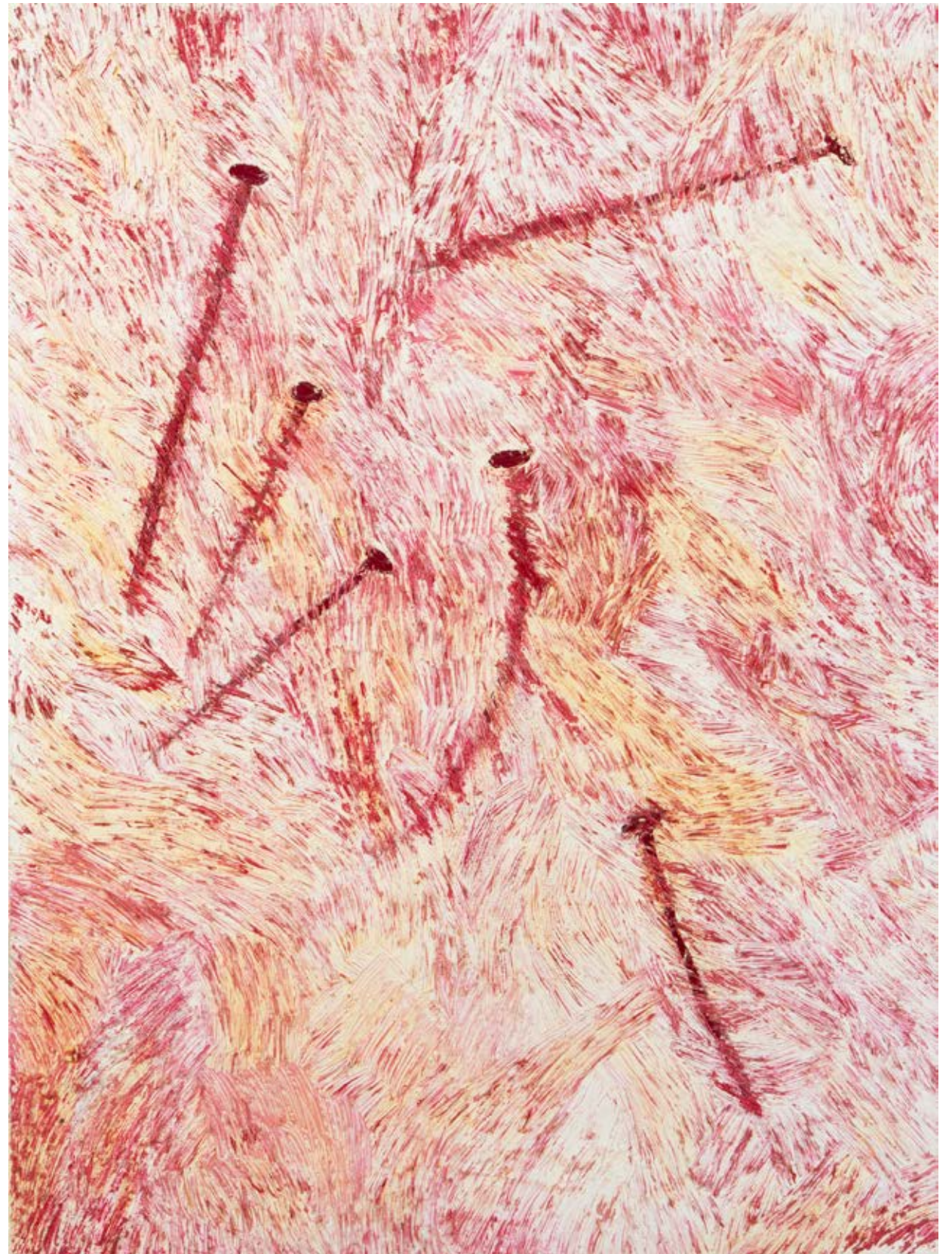
estymacja:


100 000 - 150 000 PLN

22 300 - 33 500 EUR

„We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek. One po prostu mnie ścigały. Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami.”

Teresa Tyszkiewicz





Obraz „Epingle en huile” (Szpilka namalowana) o ekspresyjnej fakturze skłania do metaforycznych porównań i odniesień. Można tu odnaleźć oryginalną procesualność, którą tworzą zagęszczenia, załamujące się i wirujące rytmy oraz pełne wewnętrznych napięć struktury. Prezentowane dzieło jest także odzwierciedleniem rytuału Teresy Tyszkiewicz odprawianego codziennie przez wiele lat z kłującymi szpilkami, przerywanego domowymi zajęciami, pisanie wierszy, lekcjami śpiewu i wokalizami opartymi na słowie „epingle”. Wszystkie te doświadczenia odnajdują swoje miejsce na płótnach poprzez kumulację gestu, powtarzalność oraz ciągłość, a uzyskany efekt pozwala na uzyskanie cielesnej i organicznej struktury obrazów. Motyw szpilek był również podejmowany przez Tyszkiewicz w innej serii dzieł zatytułowanej „Epingle” realizowanej od 1982. Powstałe w ramach cyklu prace były efektem długotrwałych działań w ramach których artystka wkuwała dziesiątki tysięcy szpilek w stawiające opór płótno. Czynność ta, nieustannie powtarzana, finalnie nabierała charakteru performatywnego. Misternie stworzone kompozycje są przepelnione niezwykle dramatyczną, którą można odczytywać w kontekście walki artystki z materią lub sposobu istnienia na świecie. Wizualne nakłuwane potoki mogą być również odczytywane jako symbol energii vitalnej człowieka, hołd oddawany prawom natury, czy też jako geneza życia wpisana w dynamikę pierwiastków i pozornie chaotycznego ładu wszechświata.

Metoda twórcza Tyszkiewicz opiera się na doświadczaniu bardzo osobistej relacji z materią. Punktem odniesienia, niezależnie od wybieranej formy, jest dla artystki ciało, które darzy szczególnym zaufaniem. Jej dzieła

stanowią niezwykłą opowieść – radykalnie subiektywną, opartą na intuicji i w prekursorski sposób otwierającą postrzeganie sztuki przez pryzmat refleksji o kobiecości. Tym, co łączy „Epingle en huile” z cyklem „Epingle”, jest nasycenie materii malarskiej sensualnością, erotyzmem, brutalnością, bólem oraz siłą. Sednem twórczości Tyszkiewicz jest również dialektyczne napięcie pomiędzy wczesnymi pracami artystki opartymi na otulaniu się materią a niszczącym bliskość autoagresywnym rytuale podejmowanym w dalszej twórczości.

Sam proces wykorzystywania szpilek w ramach aktu twórczego był przedmiotem analiz w ramach licznych tekstów krytycznych, wśród których można zwracać uwagę słowa Zofii Machnickiej: „Niemał transowy proces wbijania szpilek stał się zrytualizowanym sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, swoistym zapisem codziennych zmagania artystki i jednocześnie sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Sekwencja przebijania, sama w sobie niezwykle ekspresyjna i w gruncie rzeczy brutalna, jawi się zarówno jako metafora udręki i bólu, jak i wuduistyczny rytuał przynoszący ulgę. Sensualne doświadczenie kobiecości analizowane w dokamerowych performansach i pracach fotograficznych zostaje poszerzone – dzięki codziennemu, powtarzalnemu i długotrwałemu procesowi „szpilkowania” – o próbę wyrażenia własnej kondycji poprzez fizyczne i wręcz bolesne doświadczanie, a także mierzenie się z materią” (Zofia Machnicka. Ciało, erotyzm, śruby i vagina dentata. O twórczości Teresy Tyszkiewicz [w:] Teresa Tyszkiewicz. Dzień po dniu, ms2 Muzeum Sztuki w Łodzi, 29.05-13.09.2020, s. 14-17).



18 †

TERESA PAĞOWSKA

1926-2007

"Dzień dwudziesty trzeci", 1966

olej/płótno, 170 x 138 cm

sygnatura na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA | 1966'

opisany autorsko na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1966 | 170 x 138 cm | DZIEŃ DWUDZIESTY TRZECI'

oraz stempel kolekcji na krośnie malarskim: 'Wojciech Fibak | Monte Carlo'

estymacja:

300 000 - 350 000 PLN

66 900 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Teresa Pağowska. Malarstwo, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, wrzesień 1966

LITERATURA:

Teresa Pağowska. Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, 2008, nr il. 26, s. 37

Teresa Pağowska. Malarstwo, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966, nr 21 (il.)

„Tematem jej obrazów są przeważnie akty. Pağowska wraca z bardzo daleka do tak tradycyjnego wątku plastycznego. Te akty są dramatycznymi esejami o strukturze doczesności, których autor odbył długą podróż po zdumiewającej krainie świadomości człowieka z końca dwudziestego wieku. W tych aktach widzę próby dotarcia do początków życia, widzę okrucieństwo śmierci czające się w połaciach ciała, widzę konfrontację tego, co ziemskie z tym, co nierozpoznane, kryjące się w odległych galaktykach”.

Tadeusz Konwicky





Prezentowany obraz „Dzień dwudziesty trzeci” wpisuje się w charakterystyczny dla ówczesnego malarstwa Teresy Pagowskiej styl ukazujący silnie zdeformowaną, traktowaną skrótowo figurę ludzką o nieoczekiwanych, dynamicznych układach i skrótach perspektywicznych. Jednocześnie przedstawiane postacie są ukazane w sposób umowny, często pozbawione jednoznacznego charakteru. Najpełniejszą formą ukazującą śmiało rozwiązania kolorystyczne i stylistyczne był dla Pagowskiej akt, który stał się przedmiotem cyklu zatytułowanego „Dni”. Do serii tych prac, powstałych w latach 60., należy również prezentowany obraz. Dzieła oddające seryjne odmierzanie czasu ukazują jednocześnie poddawaną tu zmienność figury ludzkiej w umownej, niedookreślonej przestrzeni. Ekspresyjne formowanie plam barwnych jest dla Pagowskiej odpowiednikiem ekspresji figury ludzkiej przyjmującej dynamiczny układ ciała.

Obraz „Dzień dwudziesty trzeci” powstał dwa lata po okresie zatrudnienia Pagowskiej na stanowisku pedagoga w gdańskiej PWSSP, gdzie szczególnie wpływ na jej twórczość wywarła znajomość i współpraca z Piotrem Potworowskim. Jednak inspiracje te, zakorzenione w malarstwie pejzażowym, artystka przekształciła na swój własny język artystyczny, który najpełniejszy wyraz odnajdywał w ukazywanych postaciach ludzkich. W efekcie malarstwo Pagowskiej w latach 60. zdominował motyw figury ludzkiej. Artystka, oddając dynamizm postaci, deformuje je i przedstawia w nieoczywistych pozach i układach. W wydobywaniu odważnej, surowej formy towarzyszyły tu gwałtowne spięcia sumarycznych kształtów oraz kontrasty plam jednolitego koloru. Lata 60. przyniosły również artystce szczególnie rozgłos, a jej twórczość spotkała się z licznymi szczególnymi wyróżnieniami. W 1961 Pagowska została wpisana przez Petera Selza do nieformalnego kanonu polskiej sztuki powojennej, poprzez obecność na wystawie „Fifteen Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Do 1962 pełniła funkcję przewodniczącej komitetu organizacyjnego Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie. Od 1963 należała również do grupy Realités Nouvelles i Nouvelle Ecole de Paris. Okres ten w pełni ukształtował język artystyczny Pagowskiej, który w latach 80. odnalazł odzwierciedlenie w jej obrazach reprezentujących tzw. szkołę nowej figuracji. Przewijające się przez późniejsze malarstwo artystki sylwetki postaci, zwierząt i realne ich otoczenie są na jej płótnach przefiltrowane przez doświadczenie abstrakcji wytyczanej przez autonomiczną siłę plam, koloru, kompozycji i proporcji. W efekcie elementy kompozycji Pagowskiej są pozbawione jednoznacznego charakteru, a swoją formą przypominają widma oraz niematerialne refleksy cielesnych pierwowzorów. Jednocześnie, przy mnogości form, obrazy Pagowskiej są utrzymane w atmosferze intymnych zbliżeń i napięć między ukazwanymi osobami. Istotną rolę w twórczości Pagowskiej odgrywały duże formaty obrazów, w których często wykorzystywała efekt niegruntowanego płótna. Jednocześnie ruch pędzla uważała za początek prawdziwego procesu twórczego, swoistego dialogu z obrazem.

Obrazy Pagowskiej przyciągają uwagę licznych krytyków i odbiorców w sposób uwodzicielski i intrygujący, zmysłowy i melancholijny. Jednocześnie ich pełna napięć forma nie przystania wyrażanych treści – refleksji nad erotyką i intymnością, medytacją nad stanem cielesnego istnienia i tym, co się dzieje poza nim. Artystka wypowiadała jednostkową prawdę i definicję sztuki wrażliwej i niezależnej osobowości. Ścieżkę, świadczącą o jej oryginalnym stylu, wytyczyły podejmowane przez nią zagadnienia ludzkiej cielesności oraz kobiecej figury dalekie od jednoznaczności i arbitralności. Wraz ze swoją twórczością przyjmowała śmiałą osobistą postawę opartą na przekonaniu, że nikła obecność kobiet w sztuce wynika z braku możliwości osiągnięcia w ich procesie twórczym poziomu wyizolowania.

19 †

EWA KURYLUK

1946

Autoportret z papierosem ("W samochodzie I"), 1975

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

na odwrociu nalepka z odręcznym opisem pracy: 'Ewa Kuryluk | 7. Selbstbildnis I [dopisane innym kolorem] Autoportret z papierosem | 1975 | Acryl [dopisane innym kolorem] 100 x 100 cm'

estymacja:

150 000 – 180 000 PLN

33 500 – 40 100 EUR

WYSTAWIANY:

Ewa Kuryluk, „Konik w Gliwicach. Instalacje, malarstwo, autofotografia”, Czytelnia Sztuki, Gliwice, październik-listopad 2011

„Ewa Kuryluk: instalacje, autofotografie, malarstwo”, Galeria BWA-Dizajn, Wrocław, marzec-kwiecień 2011

Ewa Kuryluk, „Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-78”, katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016

LITERATURA:

Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-78, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s.74 (il.)

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. 1968-1978. Malarstwo, Galeria Design-BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis

Galeria Sztuki, Kraków, 2011, s.54 (il.)

Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą, 1959-2009. Autofotografia, Artemis Galeria Sztuki, ART+ON, Galeria Sztuki Współczesnej

Domu Aukcyjnego Rempex, Kraków / Warszawa 2009, s. 101 (il.)



Ewa Kuryluk tuż po ukończeniu studiów na warszawskiej ASP (1970) w swojej twórczości podejmowała temat, który nazywała „Człkopejzażem”. Poprzez połączenie naturalnego krajobrazu z istotami ludzkimi artystka dążyła do zatarcia różnic pomiędzy tym, co należy do natury, a tym, co jest obrazem kulturowym. W „Człkopejzażu” przełamane są paradygmaty humanistyki, gdzie człowiek jako twórca kultury zachowuje dystans wobec przyrody i natury. Prezentowany obraz jest jednym z licznych autoportretów Kuryluk, która ukazuje siebie jako postać wyjętą z ram konkretnej rzeczywistości, zawieszoną w surrealistycznej aurze. Czas powstania dzieła wiąże się z drugą falą feminizmu lat 70., choć w perspektywie biograficznej artystki proces ten rozpoczął się wcześniej, mając źródła w innych problemach natury tożsamościowej aniżeli genderowej. W kontekście twórczości Kuryluk należy również zwrócić uwagę na sytuację polityczną lat 70., kiedy w ramach reżimów była odrzucana konwencja przedstawiania kobiecego ciała. Tym samym autoportret był idealnym narzędziem samodzielnego konstruowania tożsamości przez ówczesne artystki. Każdy z autoportretów Kuryluk jest ikonograficznym rebusem, gdzie pod osłoną lekkości tematu są ukryte dodatkowe znaczenia. W dorobku artystki lat 70. można odnaleźć jej własne przedstawienia w pracowni („Maszyna do pisania”, 1977; „Zmartwiona”, 1976), a także modernistyczne tematy w aucie i za żaluzją („Autoportret w 29 urodziny”, 1975, „Bluzka w paski”, 1975). Zwieńczeniem ówczesnych poszukiwań artystycznych była publikacja artystki z 1979 zatytułowana „Hiperrealizm – Nowy realizm”. Autofotonarrację Kuryluk uzupełniała także różnymi aktywnościami – prozą, fotografią, malarstwem czy instalacjami, które zdobyły prymat nad jej malarstwem od końca lat 70.

„W samochodzie” jest jedną z wczesnych prac, gdzie Kuryluk wykorzystywała tematy z życia codziennego i rozwiązania stylistyczne charakterystyczne dla malarstwa nowej figuracji i hiperrealizmu. Sztuka figuratywna była nazywana przez samą artystkę „namiętnością” i stanowiła przedmiot jej działalności literackiej. Również w jednej z wypowiedzi zwróciła uwagę na genezę swoich utopii artystycznych, które wywodzą się z przeświadczenia o funkcji sztuki jako unikatowej odbicie jednostkowego losu. Prezentowany obraz jest porównywany przez krytyków z oryginalnymi fotografiami stworzonymi przez artystkę w 1974 w Lasku Wiedeńskim. Kompozycja zdjęć również rozgrywa się w zniszczonym samochodzie i tym samym budzi skojarzenia z powstałym rok później obrazem. Wspólna zależność twórczości malarzkiej z fotograficzną pozwala na umieszczenie omawianego dzieła w nowym kontekście, opisanym przez kontrastujące żywe kolory, chustę otulającą twarz artystki, rękawiczki, szminkę czy obecność papierosa. Kontekst ten jest również postrzegany przez pryzmat napięcia erotycznego, który kryje się w „zapiętych pod szyję” autoportretach Kuryluk. Jeszcze inne przedstawienia z myszką, na huśtawce czy w podwójnym autoportrecie na rowerze i z psem są podszyte dziewczęścim upodobaniem do pieszczony małych zwierząt, utraty równowagi czy szybkiej jazdy rowerem i samochodem. Jak sama artystka przyznaje, podniecenie prędkością odczuwała już za kierownicą auta swojego ojca, co również zauważyła Monika Talarczyk-Gubała: „Auto pomarańczowe (‘W samochodzie’, 1975) i niebieskie (‘Autoportret w 29 urodziny’, 1975) wybebeszają się częściami zamiennymi, niedomknięte drzwi grożą upadkiem, w pogiętą maskę wpełza żarłoczna roślinność – mimo to kobieta rajdowiec zachowuje pokerową twarz. Bez modernistycznej minoderii, z samozadowoleniem. Zabawne, że tak jak swego czasu portrety Kuryluk na płótnie przywodziły na myśl słynnych mężczyzn, na przykład Lecha Wałęsę czy Jana Pawła II, postać w autoportretach samochodowych budzi skojarzenia z hiszpańskim Jezusem, sprowadzonym przez amatorkę do kilku podstawowych rysów ikony. Androgeniczna i zmienna postać z autoportretów oraz „człkopejzaży”, zanim stała się sobą, czyli Ewą, bywała blebszym odbiciem męskiego podmiotu” (Monika Talarczyk-Gubała, Carol, czyli o śnieniu na jawie. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978, źródło: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/12-auto-foto-biografie/carol-czyli-o-snieniu-na-jawie.-malarstwo-ewy-kuryluk-1967-1978>, dostęp: 10.08.2023).



20 †

EWA KURYLUK
1946

"Portret Agnieszki K.", 1981

akryl, tusz/bawełna, 32 x 43 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji p.g.: 'EWA KURYLUK 1981'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 000 - 11 200 EUR

„Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z irracjonalnego przeświadczenia, że sztuka powinna być unikatową odbitką jednostkowego losu: nie tyle tworzeniem, co utrwalaniem na czułej kliszy [...] ziarnistości naskórka, gestu ręki, rytmu serca i własnego cienia w ostrym słońcu”.

Ewa Kuryluk



21 †

BARBARA FALENDER

1947

"Ona", 1973/1990

biskwit, 56 x 23 x 23 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'BARBARA FALENDER "ONA" 1973/90'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:

por. „Falender”, BWA "Arsenał", Poznań 1981

LITERATURA:

Małgorzata Jurkiewicz (red.), Barbara Falender. Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2007, s. 12 (il.)

„Nowy Wyraz: Miesięcznik Literacki Młodych”, nr 3, 1977 (il.)

„Odczuwam potrzebę afirmacji erotyzmu jako istotnej wartości mojej egzystencji i realizuję tę potrzebę w rzeźbie. Ponadto rzeźbienie – fizyczny kontakt z materiałem, jego przekształcanie – daje mi radość zmysłową”.

Barbara Falender





Rzeźbiarska odwaga Barbary Falender to mocne i konsekwentne stawanie za swoimi artystycznymi wizjami i potrzebami: „Tak, rzeźbię własne doznania, własne życie. Mówię wyłącznie o sobie, przez siebie i dla siebie. Pierwsze rzeźby w Orońsku, a potem kolejne, których już w Orońsku nie robiłam – to wyrażenie siebie i mojej postawy wobec życia, nowego życia. Jestem matką trójki dzieci. Uwielbiam życie, ale też kiedyś głęboko dotknęłam śmierci, której nie mogłam zrozumieć” (O sobie, przez siebie i dla siebie. Z Barbarą Falender rozmawia Wiesława Wierzchowska [w:] Barbara Falender. Rzeźba. Sculpture, katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2007).

Paweł Leszkowicz zauważał, że w kolejnych pracach autorki można dostrzec „świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną”. Od lat 70. możemy śledzić historie miłosnych i erotycznych związków. Jednymi z pierwszych takich prac były dwie uzupełniające się rzeźby „Ona” i „On”. O tym, jak powstały, artystka opowiadała w jednym z wywiadów: „Dowiedziałam się, że można podjąć pracę badawczo-artystyczną na Akademii. Byłam bez pracowni, bez pieniędzy, wiedziałam jedynie, że chcę rzeźbić! Otrzymałam możliwość takiej pracy na uczelni. Miałam rzeźbić, i mogłam to robić w swojej macierzystej pracowni! Temat mojej pracy: Zastosowanie tworzyw sztucznych do skomplikowanych odlewów rzeźbiarskich. Nie wiedziałam nic o tworzywach. Zabrałam się za tę pracę badawczą i zaczęłam się zastanawiać, kim tak naprawdę jestem, co chcę powiedzieć, o czym? O tym, co mi najbliższe – a więc Ona i On. Zrobiłam torsy. Ale miałam w sobie potworny bunt. I wyszły mi te figury bardzo skandaliczne. Ona zamieniła się w wielką waginę, a On w wielkiego fallusa” (tamże).

Prezentowana w katalogu rzeźba „Ona” (1973/1990) przedstawia kobiecy tors. Jednak artystka ujmuje temat niesłychanie ekspresyjnie, tworząc sensualną pracę. Dzięki artyzmowi Falender rzeźba jest erotyczna, ale nie jest w żaden sposób wulgarna. Oddaje fascynację ludzkim ciałem i mistrzowskie umiejętności przejścia z początkowo klasycznego przedstawienia tematu do pełnej napięcia, delikatnych załamania i miękkich struktur formy.

Cechą charakterystyczną artystki jest eksperymentowanie z materiałami rzeźbiarskimi. To świadome działanie, o którym mówiła: „Oddzielałam proces twórczy od technologii. Poszukuję właściwego dla rzeźby materiału i wtedy stykam się z problemem wykonawstwa. Sporządzałam moje rzeźby w różnych technologiach, za każdym razem inną metodą, z innymi ludźmi, dokonując dzięki temu nowych odkryć, doświadczając nowych sposobów pracy. Nigdy nie odlewałam rzeźb w seriach (co jest wymogiem zamówienia odlewu na Zachodzie), zawsze były to pojedyncze prace” (tamże).



22 †

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

1931-1999

"Modlitwa o deszcz" - zestaw 2 fotografii, 1977

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 22 x 17 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

„Na polach Prądnika w Krakowie, z udziałem grupki osób, klęczę na łące, ręce i twarz przytulam do trawy. Podnoszę znajdujące się tam kamienie i odrzucam, wyznaczając coś w rodzaju okręgu. Następnie nożem wycinam trawę z korzeniami – tak powstaje kolista przestrzeń pozbawiona trawy. Tam, gdzie upadły kamyki, wbijam różowe sztandary. Zdejmuję sandały i udeptuję ziemię. Następnie kładę się na środku, twarzą do nieba, a dłonie tworzą miseczki. Oczekuję na deszcz”.

Maria Pinińska-Bereś



Maria Pinińska-Bereś urodziła się w 1931. Studia ukończyła na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podczas swojej edukacji, w latach 50. XX wieku uczęszczała do pracowni Xawerego Dunikowskiego. Zdobyte tam podstawy przekłuwała na grunt awangardowych działań stojących na pograniczu rzeźby i instalacji: „Może dzięki kontaktowi z Profesorem jest w mojej pracy pewien dystans, widzenie paradoksu i odrobina ironii. Dzięki niemu poznałam ‘smak’ sztuki i mogłam rozpocząć trudną drogę ku własnej wypowiedzi” (kat. wyst. Galeria Studio, Warszawa 1997, <https://beresfoundation.pl/kalendarium-maria/>, dostęp: 7.08.2023). Ważnym motywem we wczesnej twórczości Marii Pinińskiej-Bereś był gorset, który pojawiał się szczególnie w II połowie lat 60. XX wieku – m.in. wykonane z papieru maché gorsety – Gorset Wiszący, Gorset Stojący. Gorset ukazany jako symbol opresji i dopasowania ciała kobiety do zewnętrznych standardów.

W latach 70. XX wieku Pinińska-Bereś poruszała wątki feministyczne również poprzez zabawę z medium artystycznym. Artystka chętnie wykorzystywała w swoich realizacjach różowy kolor i pikowaną koldrę, w celu przełamania kulturowych opozycji między tym, co kobiece i męskie. W monumentalnej instalacji „Studnia różu” (1977) porusza temat prac domowych i unaocznia stereotyp dotyczący podziału na sztuki kobiece, takie jak haft i męskie wymagające użycia siły fizycznej, analogicznie do czynności pompowania wody w studni. Maria Pinińska-Bereś była zaliczana do przedstawicielek powojennej grupy krakowskiej skoncentrowanej wokół postaci Tadeusza Kantora.

Feministyczna postawa twórcza Pinińskiej-Bereś wynikała z przekonania, że sztuka jest drogą ku niezależności: „Przyszło mi dorastać w specyficznych warunkach w rodzinie ultrakatolickiej, której głową ze względu na wojenne śmierci był patriarchalny senior, ukształtowany jeszcze przez wiek XIX. Nie oszczędzono mi żadnej cechy losu kobiecego, z którym walczyły później feministki. Szczególnie splót religii i fobii płciowych był mieszkanką piorunującą. By ocalić swoje, ja musiałam być zrewoltowaną. Sztuka jawiła mi się jako domena wolna, wyzbyta konwensów, przymusów, jako strefa kreatywnej, niezafalszowanej projekcji osobowości” (Gorsety i Wieże, rkps, 1994, [cyt za:] Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, kat. wyst., Galeria Bunkier Sztuki, Kraków 1999, s. 110).

W lecie tego samego roku co „Studnia różu” Pinińska-Bereś przeprowadziła na łące krakowskiego Prądnika akcję zatytułowaną „Modlitwa o deszcz”, w ramach której wykonała szereg rytualnych czynności. Prezentowane fotografie zostały wykonane jako dokumentacja „efemerycznego działania” przeprowadzonego na fali fascynacji kulturą hipisowską, która pod koniec lat 60. XX wieku przenikała ze Stanów Zjednoczonych również na tereny Europy.



23

KRYSTYNA PIOTROWSKA
1949

"Na tle sity kobiet", 2020

akryl, druk/płyta aluminiowa naklejona na płótno, 70 x 50 cm
sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'KP'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR





Najnowsze dzieła Krystyny Piotrowskiej mają osobisty i intymny wymiar. Artystka sięga w nich do wspomnień z dzieciństwa. Zagłębiając się w swojej autobiografii, zadaje pytanie o własne pochodzenie. Kilkuletnia, pewna siebie dziewczynka zarówno w obrazie „Na tle siły kobiet”, jak i innych dziełach artystki jest główną postacią, której są podporządkowane pozostałe elementy kompozycji. Splata ona przeszłość z przyszłością i teraźniejszością – szczególnie w przypadku prezentowanego obrazu stanowiącego komentarz do ówczesnego mu strajku kobiet.

Piotrowska w swoich dziełach przyjmuje postawę strażniczki pamięci. Nieustannie sięga do rodzinnej genealogii. Jej szlak wyznaczają ślady na znalezionych zdjęciach, pamiątki i detale, które będąc inspiracją do powstających kompozycji, tworzą nowe historie. Szczególnie w swoich dziecięcych autoportretach, poprzez ukazanie swojej młodej twarzy, wyraża pragnienie poznania i przeniknięcia historii zapisanej w jej ciele. Tym samym na nowo podejmuje próbę ocalenia własnej historii. Mówiąc o twórczości Piotrowskiej w kontekście wątków autobiograficznych, należy wziąć pod uwagę także jej żydowskie korzenie, które przywoływane w dziełach stanowią osobiste oswojenie bolesnego doświadczenia z przeszłości. Złote włosy będące zdecydowanym akcentem kolorystycznym w obrazie „Na tle siły kobiet” są odniesieniem do kolejnej inspiracji artystki, jaką była „Fuga śmierci” – wiersz Paula Celana opowiadający o losie złotowłosej Małgorzaty, która dzięki kolorowi swoich włosów ocalała z zagłady oraz o innej kobiecie żydowskiego pochodzenia, której włosy skazały ją na śmierć. Równie istotnym wątkiem w całej twórczości Piotrowskiej są procesy maskowania się i upiększania. Jednym z narzędzi do podejmowania tych analiz jest chirurgia plastyczna, której elementy były wykorzystywane już w jej pracach z lat 70. Podobnie jak w przypadku obrazu „Na tle siły kobiet” artystka do stworzenia prac wykorzystywała wycięte z prasy oczy, usta, czy pukle włosów, zmieniając tym samym pierwotny wygląd przyjętego do kompozycji wizerunku. Równie ważne w działaniach Piotrowskiej było akcentowanie makijażu i retuszu, poprzez które wskazywała na ubezwłasnowolnienie kobiety podejmującej próby upodobnienia się do dziewczyn z luksusowych magazynów.

Lena Wicherkiewicz zwraca także uwagę formę artystycznej wypowiedzi w twórczości Piotrowskiej: „Język Krystyny Piotrowskiej to język poetycki: język metafor, obrazowych kolaży. Język ornamentów i dekoracji. Język barokowego nadmiaru i barwności, barokowej retoryki. Powtórzeń i wzmocnień, ozdóbek i emocjonalnych akcentów. To język kobiecy, język serca. Ale jest to przede wszystkim mowa i zapis pamięci, ocalania historii, oddający aurę czasu minionego i minionej historii, przesyty melancholią, celebrowający przeszłość, jednak opowiadający ją na wskroś współcześnie, materiałem znalezionym. To przykład szczególnego rodzaju artystycznego zawłaszczania – sięgania po cudze historie, by z tych skrawków upleść własną, nową historię, która jednak dzięki wcześniejszemu zagarnięciu pozostaje w przestrzeni zbiorowej pamięci” (Lena Wicherkiewicz, źródło: <http://tugaleria.pl/project/piotrowska-2017-teksty/>, dostęp: 14.08.2023).



24

KRYSTYNA PIOTROWSKA

1949

"Nici 1", 1994

akwaforta/papier, 66 x 97,5 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu arkusza: "Nici 1" 2/50 Krystyna Piotrowska'
ed. 2/50

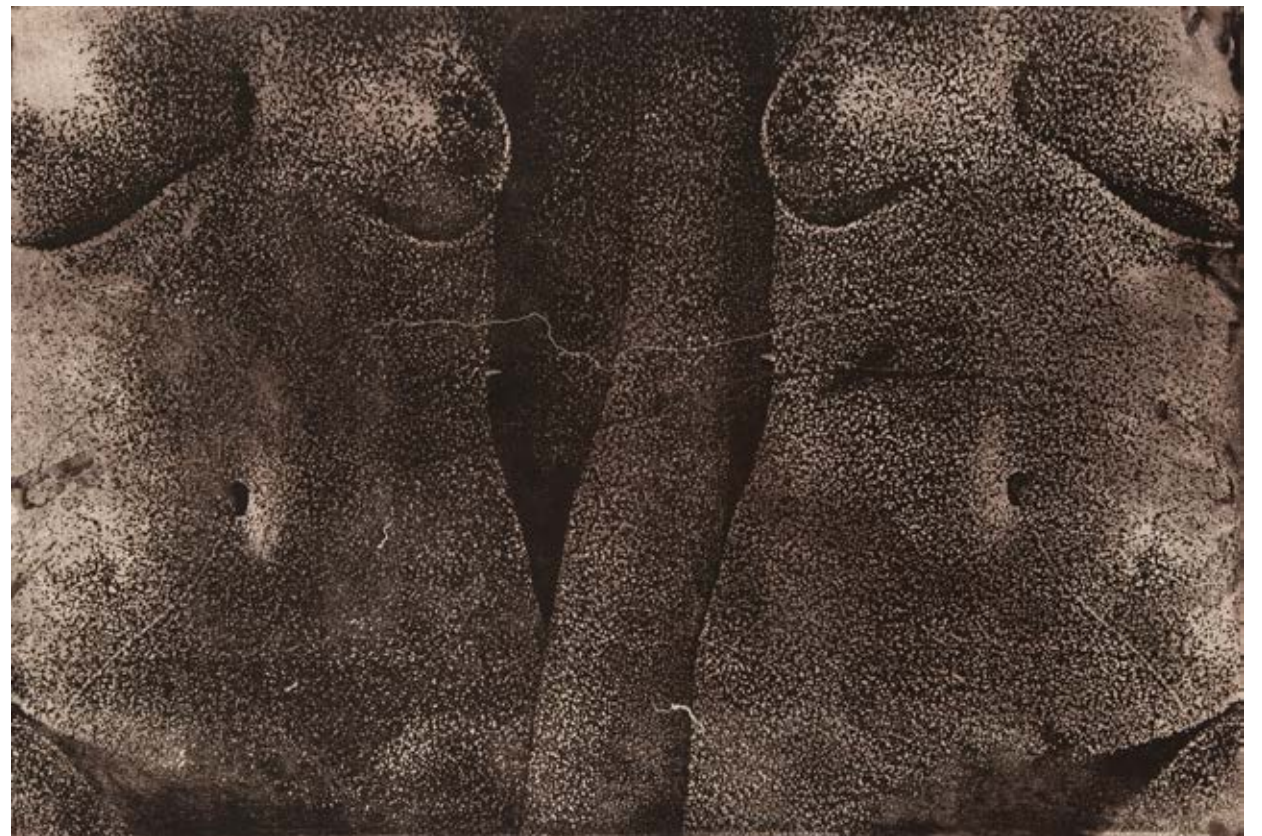
estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

Krystyna Piotrowska, „Patrz mi w oczy”, Galeria Biała, Lublin, 20.11.2021-14.01.2022



25

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Matka jest tylko jedna", 1987

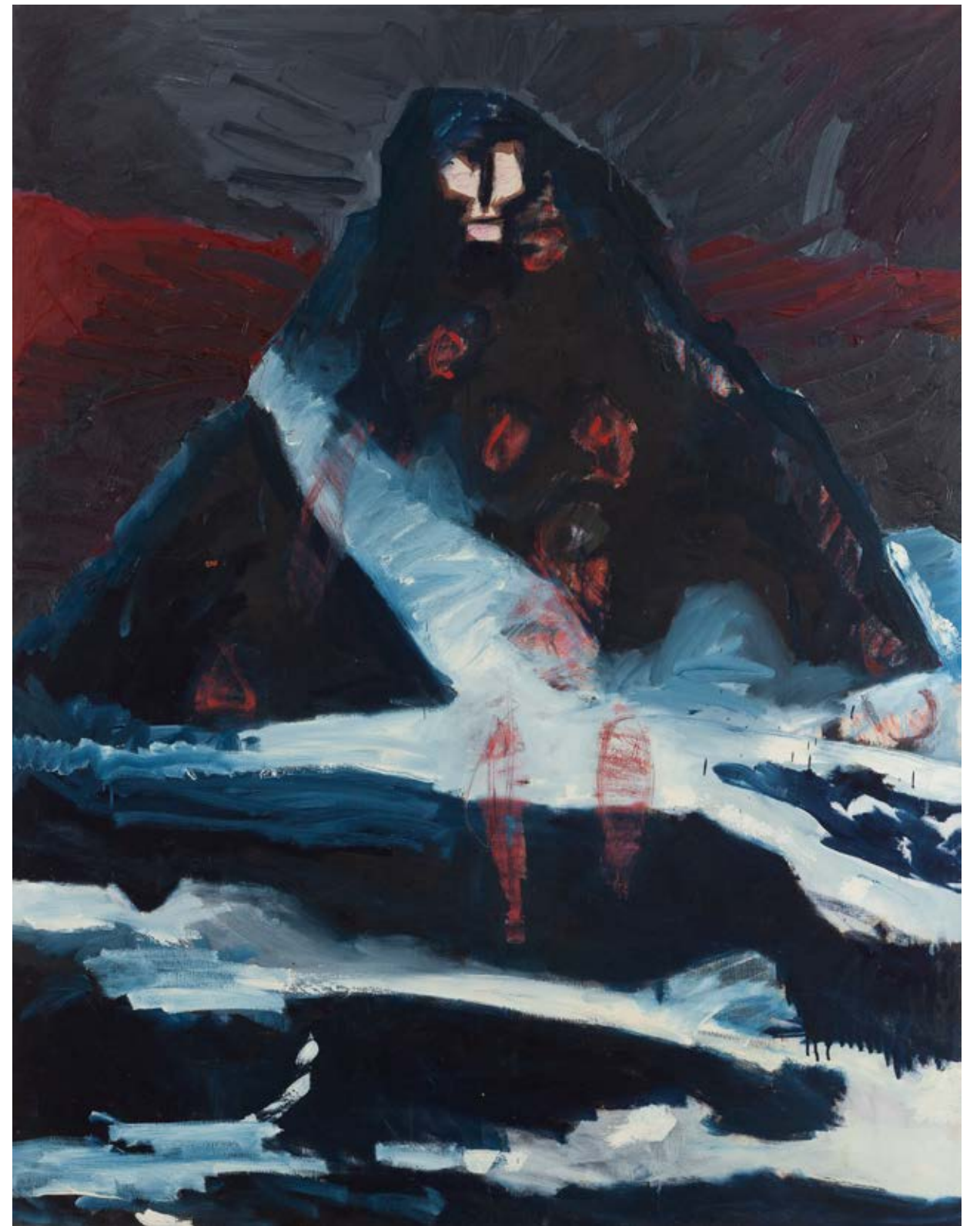
olej/plótno, 180 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "140X180 | MATKA JEST TYLKO JEDNA" |
AGNIESZKA NIZIURSKA - | SOBCZYK | 1987 OLEJ'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

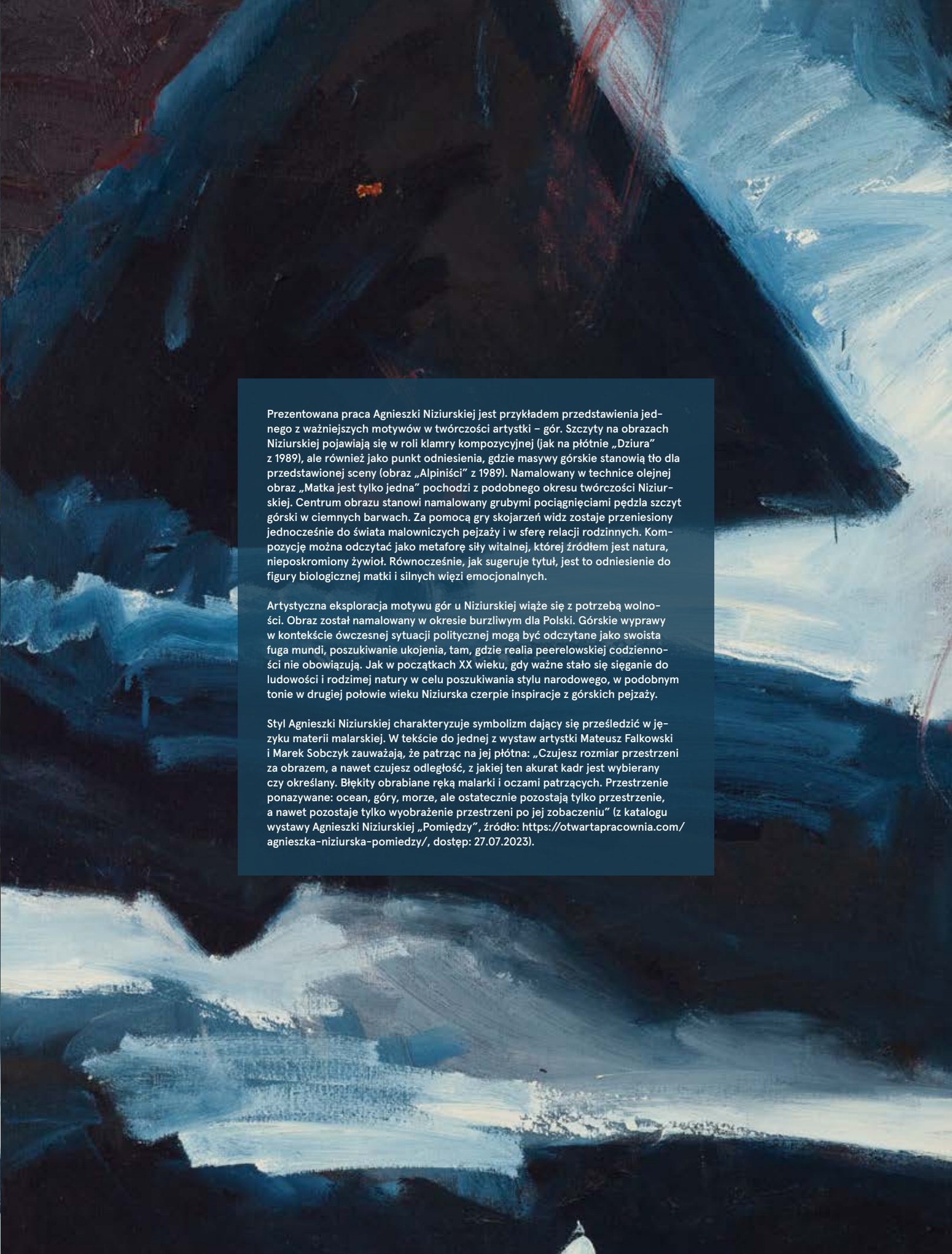


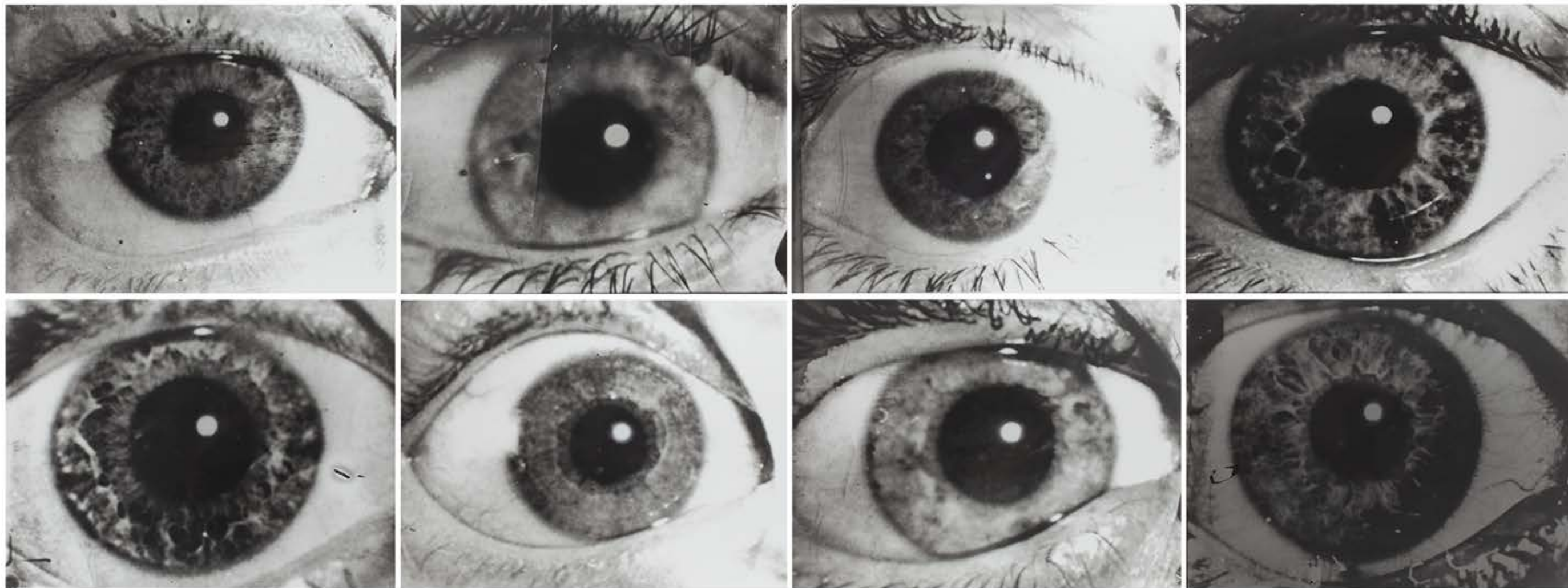


Prezentowana praca Agnieszki Niziurskiej jest przykładem przedstawienia jednego z ważniejszych motywów w twórczości artystki – gór. Szczyty na obrazach Niziurskiej pojawiają się w roli klamry kompozycyjnej (jak na płótnie „Dziura” z 1989), ale również jako punkt odniesienia, gdzie masywy górskie stanowią tło dla przedstawionej sceny (obraz „Alpiniści” z 1989). Namalowany w technice olejnej obraz „Matka jest tylko jedna” pochodzi z podobnego okresu twórczości Niziurskiej. Centrum obrazu stanowi namalowany grubymi pociągnięciami pędzla szczyt górski w ciemnych barwach. Za pomocą gry skojarzeń widz zostaje przeniesiony jednocześnie do świata malowniczych pejzaży i w sferę relacji rodzinnych. Kompozycję można odczytać jako metaforę siły witalnej, której źródłem jest natura, niepokromiony żywioł. Równocześnie, jak sugeruje tytuł, jest to odniesienie do figury biologicznej matki i silnych więzi emocjonalnych.

Artystyczna eksploracja motywu gór u Niziurskiej wiąże się z potrzebą wolności. Obraz został namalowany w okresie burzliwym dla Polski. Górskie wyprawy w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej mogą być odczytane jako swoista fuga mundi, poszukiwanie ukojenia, tam, gdzie realia peerelowskiej codzienności nie obowiązują. Jak w początkach XX wieku, gdy ważne stało się sięganie do ludowości i rodzimej natury w celu poszukiwania stylu narodowego, w podobnym tonie w drugiej połowie wieku Niziurska czerpie inspiracje z górskich pejzaży.

Styl Agnieszki Niziurskiej charakteryzuje symbolizm dający się prześledzić w języku materii malarskiej. W tekście do jednej z wystaw artystki Mateusz Falkowski i Marek Sobczyk zauważają, że patrząc na jej płótna: „Czujesz rozmiar przestrzeni za obrazem, a nawet czujesz odległość, z jakiej ten akurat kadr jest wybierany czy określany. Błękity obrabiane ręką malarki i oczami patrzących. Przestrzenie ponazywane: ocean, góry, morze, ale ostatecznie pozostają tylko przestrzenie, a nawet pozostaje tylko wyobrażenie przestrzeni po jej zobaczeniu” (z katalogu wystawy Agnieszki Niziurskiej „Pomiędzy”, źródło: <https://otwartapracownia.com/agnieszka-niziurska-pomiedzy/>, dostęp: 27.07.2023).





26

DOROTA NIEZNALSKA

1973

Bez tytułu (szlachetna fotografia), 2022

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 45,5 x 60,5 cm (wymiary każdej pracy)
 sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepkach na odwrociu każdej części z kolejnymi numerami: 'Dorota Nieznalska |
 bez tytułu (szlachetna fotografia), 2022 | negatyw mokrego kolodionu, | papier fotograficzny czarno-biały | ed. 1/5 | (zdjęcie 1/8) |
 [sygnatura artystki]'
 autorski zestaw 8 fotografii
 ed. 1/5

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
 9 000 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:
 „Cut it Out”, wystawa zbiorowa, Galeria Debiut, Gdynia, 10.02-3.03.2023

„Do realizacji negatywów mokrego kolodionu na szklanych płytach, następnie odbitek na papierze fotograficznym, wykorzystałam materiały archiwalne, które otrzymałam jakiś czas temu od nieznajomej osoby. Zdjęcia przekazała mi Pani, która znalazła je przypadkiem na strychu swojego domu na podkarpackiej wsi. Cały zestaw czarno-białych zdjęć ma status archiwalny. To portrety osób starszych, młodszych, kobiet, mężczyzn, dzieci, wykonanych w celu badań rasowych na terenie Polski w latach ok. 40., stanowią fragment nieznanego mi wcześniej archiwum. Motyw na zdjęciu (zinterpretowany poprzez proces pracy) stanowi fragment z kolekcji badań rasowych dokonanych podczas II W.Ś. Wybrane wizerunki ludzkiej źrenicy są egzemplifikacją ludzkiego strachu, traumatycznych przeżyć, obawy o własne życie. Są sugestywnym zapisem chwili, momentu napięcia i trwogi, sytuacji w której znalazła się osoba. Oczy rejestrują zjawisko przemocy (wykonanych przymusowo badań rasowych). Temat badań rasowych interesuje mnie już od kilku lat, realizując prace w różnych technikach, tworzę swoistą kolekcję z indywidualnymi ludzkimi historiami”.

Dorota Nieznalska



27

DOROTA NIEZNALSKA

1973

"Fetysz s-m" z cyklu "Implantacja Perwersji", 2004-2005/2023

wydruk pigmentowy/dibond, papier archiwalny, plexi, 110 x 81 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepce na odwrociu: 'Dorota Nieznalska | Fetysz s-m z serii Implantacja Perwersji | 2004/2005 (2003) | edycja: 3/5 | D. Nieznalska'
ed. 3/5

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 100 - 5 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Oh no, no sex and death again!, Fotografie z Kolekcji Cezarego Pieczyńskiego”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 12.08-24.10.2010

Dorota Nieznalska, „Połączenia bezpośrednie”, Fundacja Free Arts, Klub Od Nowa, Toruń, 2008

„Miłość i demokracja”, wystawa zbiorowa, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk, 10.06-10.09. 2006

Dorota Nieznalska, „Posłuszeństwo”, Galeria Art Stations, Poznań, 28.04-28.05.2006

„Miłość i demokracja”, wystawa zbiorowa, ART. POZNAŃ, Galeria Art Stations, Poznań, 5-9.05.2005

Dorota Nieznalska, „Implantacja perwersji”, Klub La Madame, Warszawa, 2004

„Praca 'Fetysz s-m', podobnie jak cała seria 'Implantacja Perwersji', powstały podczas mojego procesu karnego z paragrafu 196 k.k. W latach 2004/2005, zrealizowałam wiele obiektów bezpośrednio odnoszących się do sytuacji, w której się znalazłam. Obiekt z czarnej, naturalnej skóry o formie krzyża (nieznacznie większy niż krzyż „Pasji”) w zamierzeniu powstał jako futerał na stalowy obiekt, był zapinany na zipy w miejscu centralnym, w trosce, by nikogo nie urazić. To oczywiście forma żartu czy kpiny z mojej strony, wobec tamtej sytuacji”.

Dorota Nieznalska





28

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Wenus Antropocenu Pierwsza", 2023

odlew rzeźbiony/gips polimerowy, piasek kwarcowy, stal, 170 x 60 x 50 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na spodniej płaszczyźnie rzeźby:
'K Górna | 2023 | WENUS ANTROPOCENU | PIERWSZA'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 100 EUR



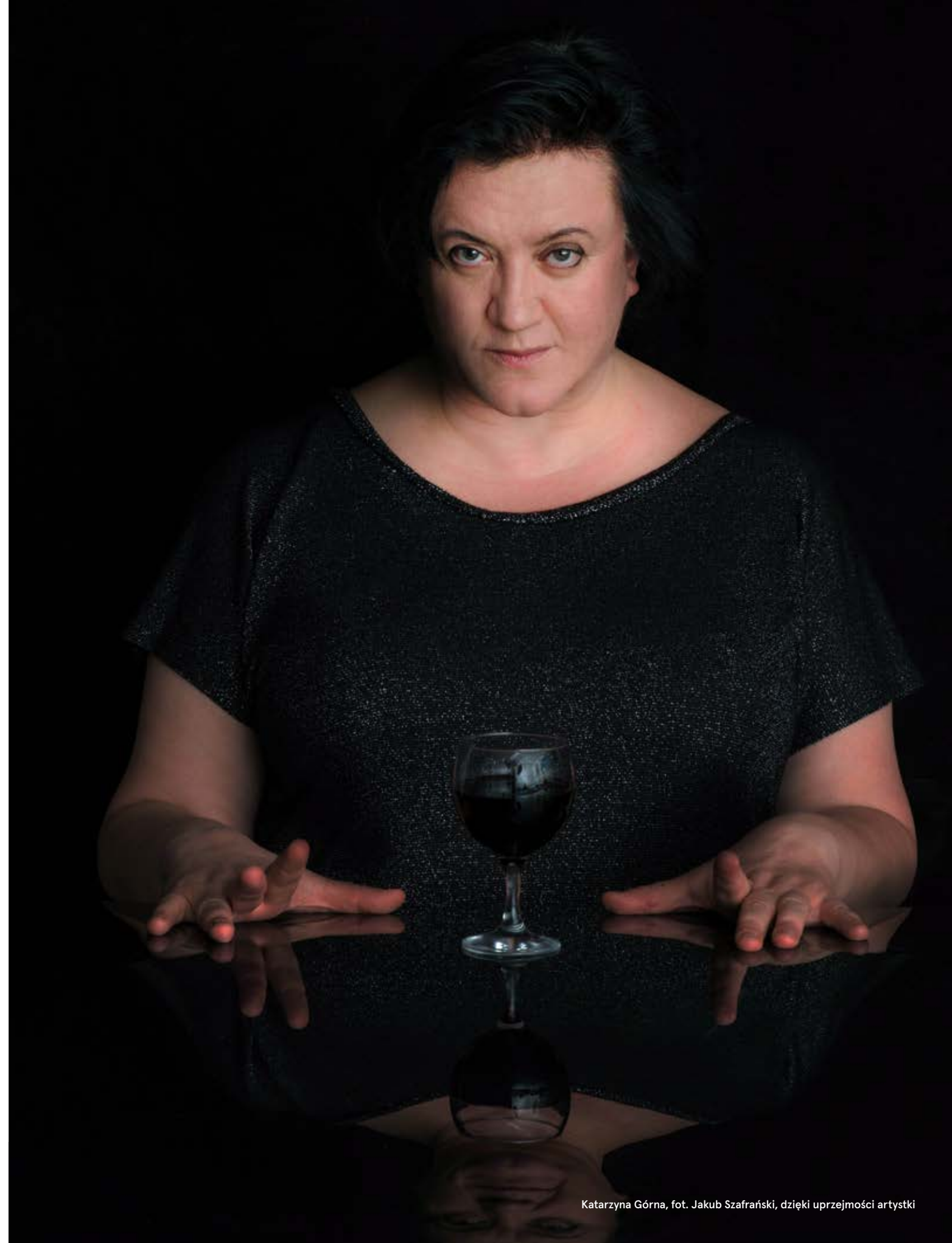


Katarzyna Górna od wielu lat szuka odpowiedzi na pytania dotyczące ludzkiej cywilizacji, a w szczególności natury, równości, apokaliptycznych i antyspółecznych zachowań oraz postaw ludzi, antropocenu. Inspiracji szuka w prehistorii człowieka, najnowszych interpretacjach paleolitycznych artefaktów, a także wśród współczesnych koncepcji filozoficznych Bruno Latoura, Donny Haraway czy innych teorii związanych z kondycją społeczną w czasach antropocenu. Jej sztuka z lat 90. i późniejsza jest przykładem sztuki krytycznej. We wcześniejszych pracach artystka eksplorowała zagadnienia związane z ciałem, feminizmem, interesowała ją pozycja kobiety we współczesnym systemie społecznym. Obecny projekt „Wenus Antropocenu” jest kontynuacją tych wątków poszerzoną o perspektywę prehistoryczną. Artystka inspirowana jest paleolitycznymi figurami Wenus, takimi jak np. „Wenus z Willendorfu”.

Setki tych niedużych rzeźb z wyeksponowanymi cechami „szczodrej kobiecości” znaleziono na rozszanych po całej Europie i Azji stanowiskach archeologicznych. Jest wiele teorii dotyczących celu powstania tych figur, są to jednak tylko teorie; tak naprawdę nie wiemy, co ówczesni artyści i artystki chcieli przekazać, ani dlaczego dla nich był ważny taki wizerunek kobiecego ciała. Najnowsze badania antropologiczne i archeologiczne wskazują, że ówczesni ludzie byli raczej szczupli i muskularni, także kobiety. Skąd więc taki wizerunek obfitej kobiety pojawia się w tych niewielkich rzeźbach? Kolejnym wątkiem, który pojawia się w najnowszych projektach Górnej to fascynacja grzybami, zainspirowana rozważaniami Anny Tsing. Grzybami jako osobnym królestwem, które istnieje obok królestwa zwierząt, roślin i ludzi, artystka interesuje się od dawna. Najnowsze badania pokazują, że grzybnia, która otacza naszą planetę siecią znacznie większą od stworzonej przez człowieka sieci internetowej, jest odpowiedzialna za porozumiewanie się wielu gatunków roślin, a być może także zwierząt. Czy grzyby mogłyby pomóc ludziom w rozumieniu potrzeb natury? Jedną z teorii rozwoju mózgu człowieka mówi o wpływie psychodelicznych grzybów na rozwój naszego abstrakcyjnego postrzegania świata, a co za tym idzie naszej wyobraźni i sztuki. Artystka zadaje pytanie, czy grzyby mogłyby pomóc uratować ludzkość od zagłady? Gdybyśmy się tylko umieli porozumieć!

„Wenus antropocenu pierwsza” to rzeźba łącząca współczesny wizerunek kobiety z prehistorycznym. Jest to odlew ciała artystki w pozie inspirowanej „Wenus z Willendorfu” z charakterystycznym układem rąk nad piersiami. W tej rzeźbie odlew jej własnego ciała, 55-letniej kobiety z nadwagą, z dużymi, obwisłymi piersiami, połączył dwie materie, ożywioną i nieożywioną. Sylwetka kobiety ma zamiast głowy niedużą doniczkę, w której będą hodowane zarówno grzyby, jak i zioła. Ta dziwna symbioza, gdy kobieta staje się naczyniem dla innego gatunku, w przypadku tej pracy sygnalizuje współistnienie, a także współmyślenie i przenikanie się wzajemne, istot należących do różnych przyrodniczych królestw. Jest głosem sprzeciwiającym się dążeniu współczesnego człowieka do alienacji, izolacji od świata natury, która w końcu doprowadzi go do unicestwienia.

Kolejnym tematem, który pojawia się w tej pracy, jest kobiece ciało, które znacznie odbiega od współczesnego kanonu piękna. Inspiracją prehistoryczną Wenus jest tu celowa nie tylko ze względu na podobieństwo kształtów. Współcześnie uwieczniane wizerunki kobiet wyglądają inaczej. Jesteśmy przyzwyczajeni do szczupłych i młodych ciał z wysoko postawionymi piersiami. Okazuje się, że różnica jest nie tylko w sylwetce kobiety, ale także w jej pozycji społecznej – prehistoryczne społeczeństwa okazują się dużo bardziej egalitarne. Wszędzie tam, gdzie znaleziono te prehistoryczne wizerunki kobiet, pozycja kobiety była równa mężczyźnie, a często nawet wyższa. Idea, że kobieta może mieć taką samą pozycję społeczną jak mężczyzna, dziś wydaje się mrzonką przyszłości, tymczasem była już realizowana w dawnych prehistorycznych kulturach. Prehistoryczne kobiety polowały i miały równy dostęp do uzyskiwanych zasobów, miały też udział, może nawet większy niż mężczyźni, w najważniejszych decyzjach dotyczących plemienia. Artystka pyta, czy nierówność między płciami ma może związek z typową dla cywilizacji Zachodu, wyzyskowo-ekstrakcyjną mentalnością? Czy charakteryzująca współczesne cywilizacje nierówność nie tylko płci, ale także – a może szczególnie – ekonomiczna, nie doprowadzi nas do zagłady? Jednocześnie w tej pracy, oprócz mrocznych nut zagłady ludzkości, pojawia się także nuta nadziei na to, że dojdziemy do porozumienia ze swoją planetą i być może pomogą nam w tym grzyby.



29

IWONA DEMKO

1974

"Wpływ socjalizacji na mózg mężczyzny" z cyklu "Socjalizacja", 2014

płyta pilśniowa/plexi, szkło, wypełnienie poliestrowe, 31,5 x 40 x 40 cm (wymiary oprawy)

estymacja:

12 000 – 15 000 PLN

2 700 – 3 400 EUR

„Dzięki tzw. neuroplastyczności nasz mózg kształtuje się przez całe życie. Najbardziej chłonny jest na początkowym etapie życia. To wtedy bezkrytycznie przyswaja wiele treści, nie poddając ich w wątpliwość. Każdy z nas przychodzi na świat w konkretnej kulturze, która rządzi się ściśle określonymi prawami. Od wielu setek lat socjalizacja ludzi uzależniona jest od płci człowieka. Innymi słowy: mózg, który urodził się z widoczną wulwą, automatycznie wdrażany jest w ‘program szkoleniowy dla dziewczynki’, mózg, któremu przypadł w przydziale fallus, otrzymuje ‘program dla chłopców’. Przyuczenie do życia w danym społeczeństwie dzieje się tak wcześnie, że potem nie jesteśmy w stanie powiedzieć, ile z tego, co ‘naturalne’, jest w rzeczywistości wyuczony w ramach socjalizacji? Zespół naukowców udowodnił, że im jesteśmy starsi, tym różnice płciowe w działaniu naszych mózgów stają się bardziej widoczne”.

Iwona Demko



30

IWONA DEMKO

1974

"Wilgotna Pani" - miniatarka, 2023

szklane kryształki, gips, tkanina, plusz, dzęty gwiazdki, szkło, drewno, 20 x 10,5 x 10,5 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na spodzie: "Wilgotna Pani" | miniatarka | Ed. 7/100 | 2023 | Iwona | Demko'
ed. 7/100

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR





Po raz pierwszy procesja z udziałem rzeźby Wilgotnej Pani odbyła się w 2014 w ramach indywidualnej wystawy Iwony Demko w Galerii Sztuki Współczesnej Pastuła w Porebach Kupieńskich. W dniu 17 sierpnia 2022 w otoczeniu kilkunastu osób rzeźba została wniesiona na górę Ślężę. Natomiast 31 sierpnia 2022 Wilgotna Pani została uroczystie wniesiona do Galerii Teatru Dramatycznego w Warszawie w czasie Sabatu Dobrego Początku, który był symbolicznym rytuałem objęcia stanowiska dyrektorki teatru przez Monikę Strzępkę i Kolektyw. W dniu 24 listopada 2022 za sprawą Wojewody Mazowieckiego Konstantego Radziwiłła Monika Strzępka została zawieszona w pełnieniu funkcji dyrektorki. Prawie pięć miesięcy później, pod koniec kwietnia, Wojewódzki Sąd Administracyjny w Warszawie uchylił rozstrzygnięcie nadzorcze Wojewody Mazowieckiego stwierdzające nieważność powołania Moniki Strzępki.

Rzeźba symbolizuje Mokosz – słowiańską boginię płodności, obfitości, urodzaju, sensualności. Imię Mokoszy wywodzi się od prasłowiańskiego rdzenia 'mok-', związanego z określeniami wilgotny, mokry. Łączono je także z sanskryckim rdzeniem 'makhá-', czyli szlachetny, bogaty. Mokosza, zwana wilgotną matką Ziemią, była boginią tkactwa, urodzaju, płodności, seksualności i powodzenia materialnego. Opiekunką kobiet. Chłopi czcili Matkę Ziemię, zwaną też Świętą Ziemią i Matką Wilgotną Ziemią. Wierzono, że jest ona istotą żywą, posiadającą świadomość i indywidualne cechy. Uznawano ją za dawczynię i rodzicielkę wszelkiego życia, płodności, zdrowia i bogactwa. Majka Zemlja według źródeł pisanych – Bogini Matka – była czczona aż do 988 roku. Później kult bogini został zastąpiony kultem maryjnym, co tłumaczy popularność Marii-matki w słowiańskim chrześcijaństwie. Forma rzeźby została zainspirowana przedstawieniami wulwy z mezolitu z piaskowca kwarcowego (Lepenski Vir, 6300-5900 p.n.e., wschodnia Serbia, obecnie w Muzeum Narodowym w Belgradzie) oraz amuletem z kości z Zairu z ludu Bashi w Kivru, połączona z peleryną nawiązującą do kultu maryjnego. Intencją happeningów było celebrowanie kobiecości, uzdrawianie rany patriarchalnej kontroli kobiecej seksualności w obszarze kolektywnej świadomości, kulturowej, społecznej.

BEATA EWA BIAŁECKA

1966

"Pieta", 2007

olej/piótno, 100 x 150 cm

sygnowany i datowany p.d.: "B.E. Białecką '07"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "PIETA" 2007 | B.E.BIAŁECKA | OLEJ / 100X150 cm'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

WYSTAWIANY:

Beata Ewa Białecką, „Malarstwo”, Galeria Sceny Plastycznej KUL Leszka Mądzika, Lublin, 29.04-31.05.2007

Beata Ewa Białecką, „Malarstwo”, Galeria Artinfo.pl, Centrum Sztuki Fabryka Trzciny, Warszawa, 12.11-9.12.2007

Beata Ewa Białecką, Galeria Ars Nova, Łódź, 14-30.12.2007

Beata Ewa Białecką, „Sacrum & Commercium”, Zamek Książąt Pomorskich, Sala Elżbietańska, Wystawa towarzysząca

Festiwalowi Współczesnego Malarstwa Polskiego, Szczecin, 2008

Beata Ewa Białecką, „Sacrum & Commercium”, Galeria Szyperska, Poznań 13-28.11.2008

Beata Ewa Białecką, „Album”, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 5-31.05.

Beata Ewa Białecką, „Malarstwo”, Galeria Opus, Łódź, 29.01-14.03.2010

Beata Ewa Białecką, Galeria Sztuki Farbiarnia na Pięknej, Warszawa, 2010

Beata Ewa Białecką, „Niewinny obraz nie istnieje”, Galeria ZPAP, Gdańsk, 19.04-11.05.2011

Beata Ewa Białecką/Magdalena Moskwa, Centrum Sztuki Galeria El, Elbląg, 17.05-24.06.2012

„Sąsiadki/Nachbarinnen”, wystawa zbiorowa, Muzeum Narodowe, Gdańsk, 26.10.2012-17.02.2013

„Nachbarinnen/Sąsiadki”, wystawa zbiorowa, Inselgalerie, Berlin, 19.09-12.10.2013

Beata Ewa Białecką, „Niemoc”, Galeria Arttrakt, Wrocław, 5.10-5.11.2013

Beata Ewa Białecką, „Dzięki Bogu jestem kobietą”, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz, 11.09-31.10.2014

Beata Ewa Białecką, „Efekt aureoli”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, 3.03-2.04.2017

Beata Ewa Białecką, „Ave Kobieta”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Zielona Brama, Gdańsk, 6.04-22.07.2018

Beata Ewa Białecką, „Obraz Niepochlebiony”, BWA, Kielce, 7.12.2018-4.01.2019

Beata Ewa Białecką, „Znakomita Kobiecość”, Muzeum Zachodniokaszubskie, Zamek Krzyżacki, Bytów, 3-26.09.2021

Beata Ewa Białecką, „Obraz jako najwyższy stopień uwagi”, CS Zamek Sielecki, Sosnowiec, 18.11.2022-15.01.2023



Pośród dzieł Beaty Ewy Białeckiej można odnaleźć przedstawienia z motywami religijnymi: Dobrego Pasterza, Piety, podobizny św. Anny Samotrzeciej czy arma Christi. Co znamienne dla twórczości malarki męskich bohaterów ikon zastępuje postaciami kobiecymi. Kwestionuje uświęcony sposób obrazowania, „obsadzając” w najważniejszych rolach kobiety. W swoich dziełach artystka nie tylko prowadzi dialog z chrześcijańską ikonografią, ale również eksperymentuje z medium. Choć korzysta z technik tradycyjnych i stosuje laserunki, nie ogranicza się do samej farby, często wprowadza elementy haftu. Proces twórczy Białeckiej zaczyna się od disegno, szkicu stanowiącego jednocześnie koncepcyjną ramę dla obrazu, a kończy na skrupulatnym nakładaniu kolejnych warstw farby na powierzchnię płótna: „(...) długo pracuję na białym płótnie ołówkiem, rozrysowuję, wyznaczam architekturę obrazu bezpośrednio na płótnie (...) Więc długo rysuję, a potem wypełniam rysunek cielistą masą. Bardzo często rysunek prześwieca spod warstw malatury. Stosuję też klasyczne, olejne laserunki. Nakładam na siebie warstwy farby, to oczywiście trwa, bo zanim kolejna wyschnie, trzeba odczekać. Czasem maluję dwa albo trzy obrazy jednocześnie (trzy mi się dawno nie zdarzyło). Zdarza się jednak, że pracuję pół roku nad obrazem” (<https://rynekisztuka.pl/2021/10/19/beata-ewa-bialecka-wywiad/>, dostęp: 25.07.2023).

Olejny obraz „Pieta” jest reprezentacyjny dla charakterystycznego niemalże, monochromatycznego stylu Białeckiej. Ograniczona paleta barw – tu czernie i biele – pozwala dostrzec uniwersalny charakter cierpienia, którego doświadczają matki. Powracający motyw piety na obrazach Białeckiej staje się pretekstem do odsłonięcia zniuansowanych emocji, jakie występują w relacji matka-dziecko. Białecka przeła-

muje chrześcijańską tradycję przedstawieniową, tworząc jednoosobowe piety. Prezentowany obraz jawi się jako zabawa z opatrzonym motywem biblijnym, ale także symbol drogi, którą przemierza matka-artystka: „Zaraz po studiach urodziłam syna, który do jedenastego roku życia nie funkcjonował samodzielnie. Wielokrotnie byłam dolorosą, byłam pieta. Utożsamiałam się z wizerunkami, które znamy z ikonografii religijnej. Wróciłam do zawodu jedenaście lat po studiach, widać nie dość odwykłam od malarstwa, i to był wówczas najważniejszy wątek. Powróciła figuracja. Na studiach malowałam abstrakcyjnie i ta zmiana była dla mnie naprawdę trudna. Abstrakcja mnie zwiodła, pomyślałam, że nie będę oglądać się wstecz, bo zamienię się w słup soli. Musiałam pójść w rejony, które wzięły się z materii mojego nowego życia, materii cierpienia – tego wszystkiego, co wydarzyło się przez te jedenaście lat. To byłam nowa ja” (<https://rynekisztuka.pl/2021/10/19/beata-ewa-bialecka-wywiad/>, dostęp: 25.07.2023).

Unikatowy na tle innych polskich artystek, jak stwierdza Agata Jakubowska, jest dystans, jaki Białecka buduje pomiędzy prywatnym doświadczeniem a twórczością za pomocą środków malarskich: „W postaciach malowanych przez Białecką nie widzimy portretów konkretnych osób ani autoportretu, nie otrzymujemy też żadnych wskazówek pozwalających odnieść te obrazy do czyjegoś, także artystki, życia. Podczas gdy wiele współczesnych artystek podejmujących tematykę macierzyństwa bezpośrednio przywołuje swoje doświadczenie, Białecka dokonuje uniwersalizacji przedstawień” (recenzja twórczości Beaty Białeckiej napisana przez Agatę Jakubowską, dostęp: <http://www.bialecka.pl/pl/rec.html>, 7.08.2023).



32 †

MONIKA FALKUS

1993

"Painted Lady", 2021

olej/piótno, 68,5 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MONIKA FALKUS | PAINTED LADY | 2021'

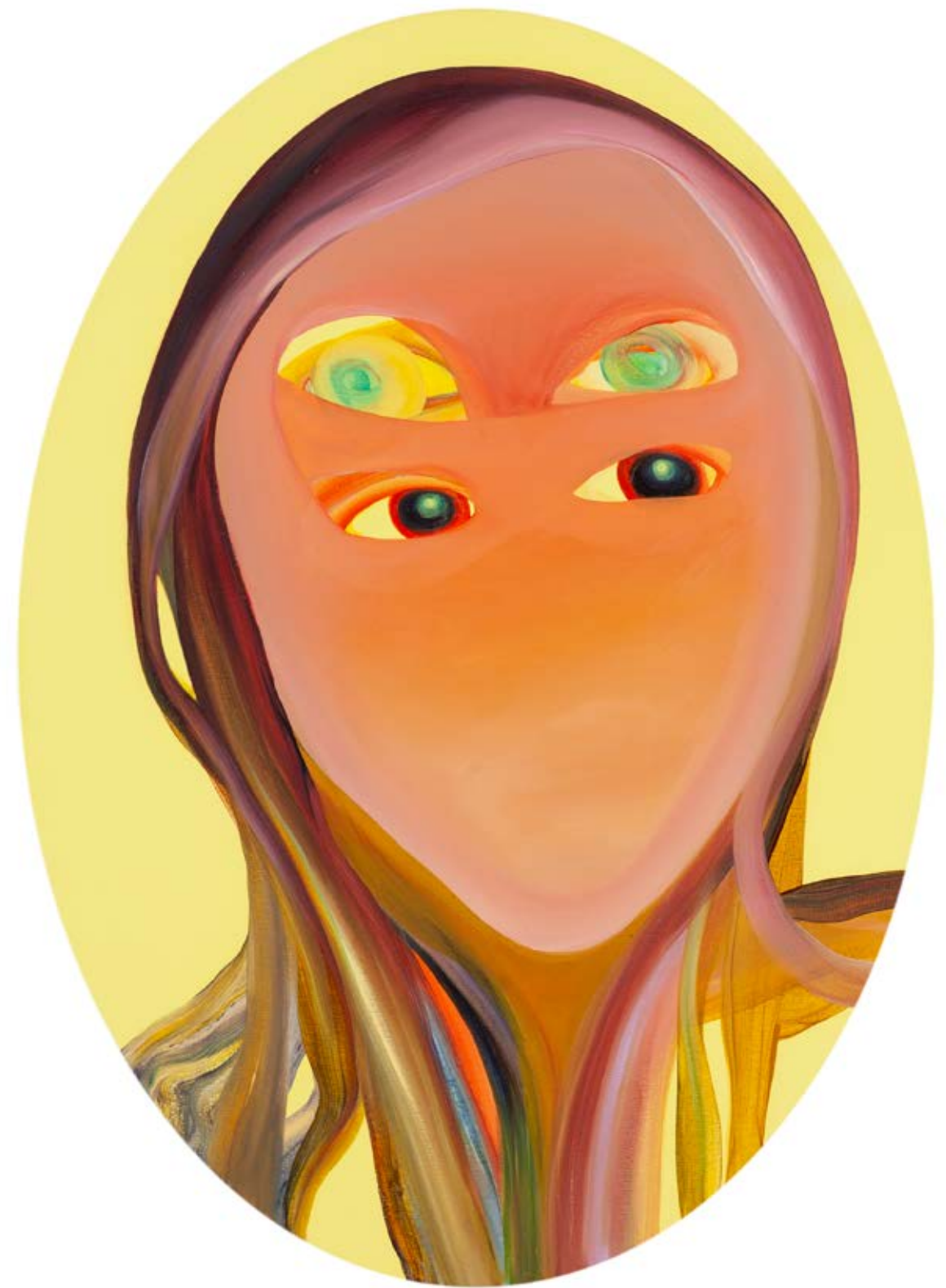
estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 300 – 7 800 EUR

Monika Falkus to artystka działająca w medium malarstwa olejnego, instalacji i sztuki wideo. Jest znana z eksplorowania tematów miłości, kobiecej natury oraz intymności i seksualności. Urodzona w 1993, ukończyła malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz historię sztuki na Uniwersytecie Śląskim. Jej twórczość jest bardzo osobista i stanowi wypadkową doświadczeń. Sięga do utworów kultury („My baby shot me down”), baśni („Księżniczka głogu”) i własnych wspomnień, z których konstruuje narracje wyrażane w hipnotyzującym języku malarskim. Malarstwo olejne Moniki Falkus wyróżniają długie pociągnięcia pędzla i miękkie przejścia kolorystyczne. Artystka tworzy mało, a jej prace są poszukiwane i unikatowe. Do każdej kompozycji Falkus podchodzi indywidualnie – jej styl jest konsekwentny, ale każdy z poszczególnych obrazów przedstawia odmienne tematy. W pracach często eksploruje temat pustki i lęku („Loba girl”, „Zasłonki”).

Prezentowany obraz „Painted Lady” pochodzi z 2021. Portret kobiety to wariacja na temat zawołanej kobiecości, ale również głównego motywu w twórczości Falkus – uczuć. Enigmatyczna postać nie posiada ust ani nosa, jednak jej wizerunek jawi się jako ludzki. Artystka umieściła dwie pary oczu, które wyrażają odmienne stany emocjonalne. Twarz jest jednocześnie spokojna i pobudzona. „Painted Lady” można odczytywać jako figurę dwuznaczną. Niczym na złudzeniu optycznym w zależności od punktu skupienia zmienia się postrzegany obraz, ujawniając złożoną naturę widzenia i tym sposobem wielowymiarowość ludzkich stanów emocjonalnych.



33 †

MONIKA MISZTAŁ

1986

Bez tytułu, 2022/2023

olej/piótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Misztal | MONIKA | 2022/23'

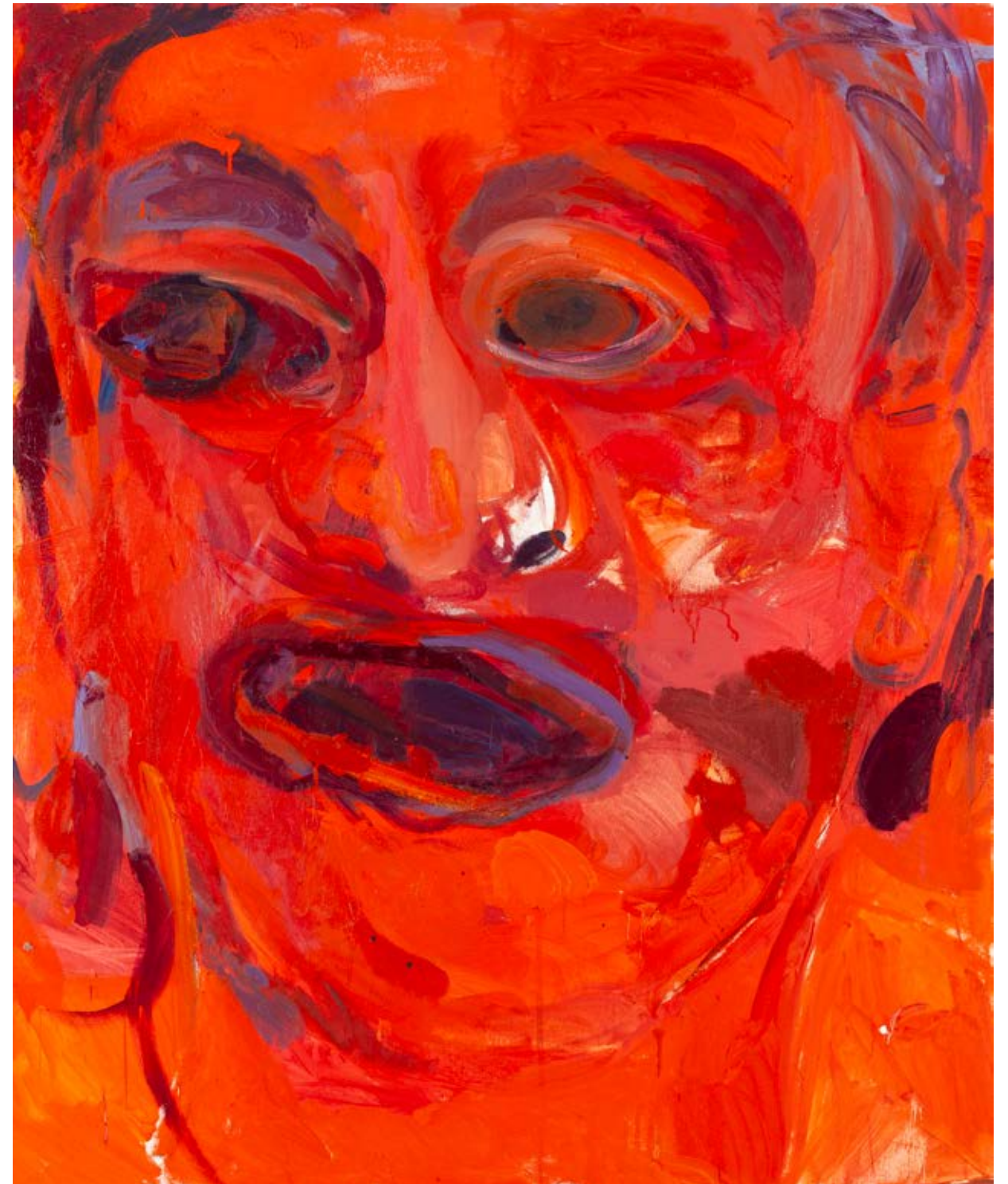
estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

Portret jest ulubionym gatunkiem malarskim podejmowanym przez Monikę Misztal. Szczególnie w autoportretach, poprzez użycie charakterystycznych wielowarstwowych faktur, ekspresyjnych pociągnięć pędzla, można wyczuć impulsywność, rytm bicia serca oraz stany emocjonalne świadczące o nieskrępowanym geście twórczym artystki. Jednocześnie niezwykle osobista twórczość Misztal wywołuje stany skrajne: potęguje uczucie wstrętu lub wzbudza nieustanną fascynację odbiorców.

Jak zauważa Michał Borowik: „Siłą napędową twórczości Moniki Misztal są miłość, przemoc, seks, jedzenie, życie i śmierć. Malowane przez nią postaci stają się poligonem jej zewnętrznych i wewnętrznych doświadczeń” (Michał Borowik, „Vogue Polska” x BMW Aer Academy: Sztuka wstrętu według Moniki Misztal, źródło: <https://www.vogue.pl/a/bmw-art-academy-monika-misztal-maluje-bol-glod-i-wstret>, dostęp: 9.08.2023). Cieleśność jest dla artystki fizjologiczno-emocjonalnym uwikłaniem, przekraczającym granice widzialności i jednocześnie reakcją na mentalne, społeczne oraz kulturowe wytlumienia. Twórczość Misztal jest porównywana do witkacowskiej niepewności wobec tego, czym jest twarz i jaki człowiek się za nią kryje. Jej niezwykle ekspresyjne malarstwo pobudza wszystkie zmysły, a także angażuje odbiorcę poprzez własne, niezależne odruchy artystki. Jednocześnie Misztal stawia przed odbiorcą trudne pytania o granice odrzucenia, odrazy, fascynacji bezużyteczności oraz o granice ciała oraz wytworzonego produktu.



34

ALEKSANDRA SKA

1975

"Utwór na ścinanie", 2020

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 210 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'UTWÓR NA ŚCINANIE | Aleksandra Ska | 2020'

estymacja:

20 000 – 25 000 PLN

4 500 – 5 600 EUR

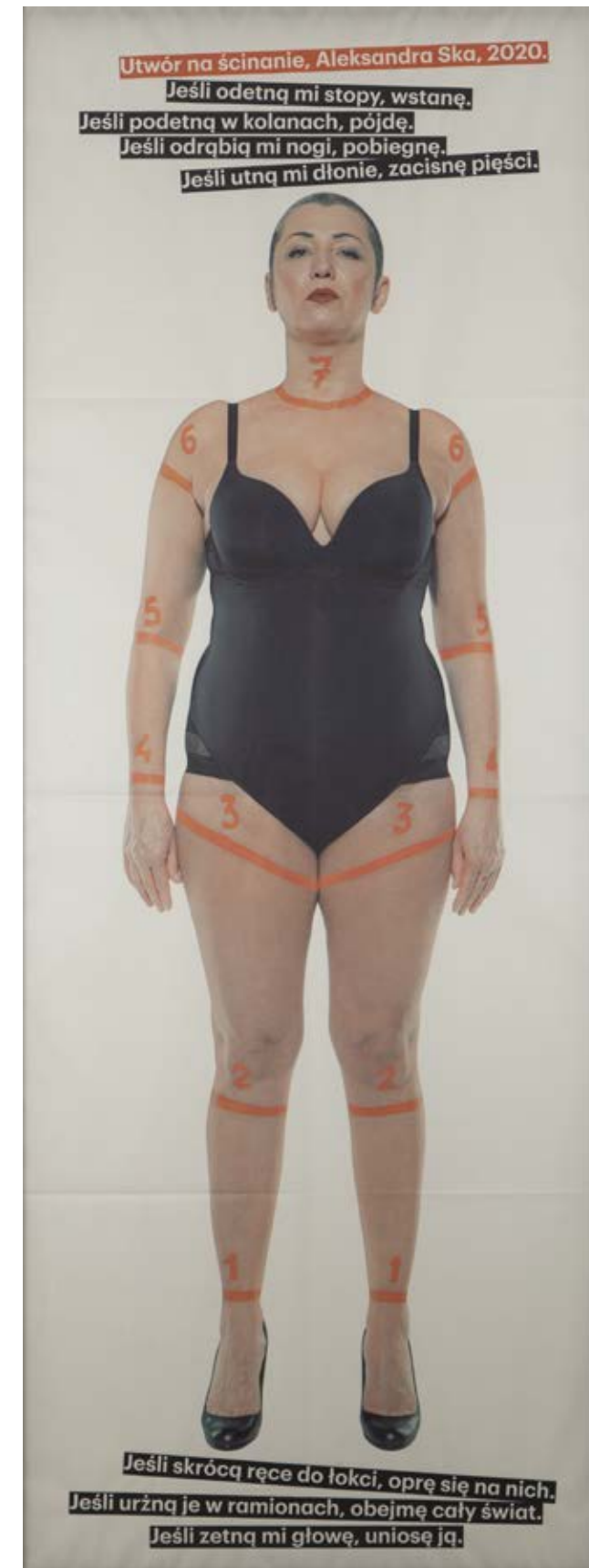
WYSTAWIANY:

„Cyfroteka IV – Święto myśli cyfrowej”, wystawa zbiorowa, Fabryka Sztuki, Łódź, 2–22.02.2020
„SerceHeartCor”, wystawa zbiorowa, Galeria Próznia, Szczecin, 5–18.06.2023

W swojej sztuce Aleksandra Ska eksploruje obszar cielesności, poruszając aktualne społecznie wątki. Czyni to w sposób spójny i często korzystając z niekonwencjonalnych form wyrazu. Jednym z bardziej rozpoznawalnych projektów artystki był przeprowadzony w 2009 performance „Fat Love”. Działanie polegało na wprowadzeniu w przestrzeń sklepu mięsnego „Prosiaczek” ekranu z wideo przedstawiającym nagie damskie popiersie z naszyjnikiem z kiełbas. Film dokumentował kobietę przechodzącą od czułych czynności, takich jak głaskanie i wąchanie, po rozkoszowanie się mięsną kolią. Wywołując afekt, w humorystyczny sposób artystka poruszyła ważką kwestię relacji pomiędzy seksualnością, kobiecą tożsamością i konsumpcją. Świadome podjęcie tematu erotyzacji wizerunku kobiety i konsumpcji pojawiało się także w późniejszej twórczości Aleksandry Ska. W 2012 w Muzeum Sztuki w Łodzi na tle projekcji filmu „Sztuka konsumpcyjna” Natalii LL ubrana w sukienkę rozdawała widzom kawałki ciętej mieczem kiełbasy (Agata Stronciwilk, „Jedzenie i seksualność w pracach Fat Love oraz OAA Aleksandry Ska”, [w:] The Polish Journal of Aesthetics 3/2018, s. 86).

Od 2016 zaczęła tworzyć prace zaangażowane w walkę o prawa kobiet. Reakcją na coraz bardziej restrykcyjne prawo aborcyjne w Polsce było m.in. logo wykorzystywane podczas ulicznych protestów, przedstawiające obrys macicy, której miejsce pochwy zajęła ręka z wyciągniętym środkowym palcem, a ten na tle kobiecego narządu płciowego przywołuje kształt krzyża.

W prezentowanej pracy z 2020 Aleksandra Ska odnosi się do publikacji „Czarownice, niewzyciężona siła kobiet” Mory Cholle, redaktorki francuskiego „Le Monde diplomatique”. Dziennikarka podejmuje się demystyfikacji tytułowych czarownic, pokazując mechanizmy opresji kobiet w historii. „Utwór na ścinanie” to deklaracja walki o prawa kobiet w Polsce i wyraz niezłomnego oporu.



**„'UTWÓR NA ŚCINANIE' JEST MOIM GŁOSEM
W SPRAWIE NIEUSTAJĄCYCH ZAMACHÓW NA PRAWA
Kobiet I MŁÓCENIA PRZYRODY. ODWOŁAM SIĘ TUTAJ
DO WSPANIAŁEJ KSIĄŻKI 'CZAROWNICE, NIEZWYCIĘŻO-
NA SIŁA KOBIECI', W KTÓREJ MONA CHOLLET PISZE, ŻE
'Z HISTORYCZNEGO PUNKTU WIDZENIA - O CZYM
JUŻ WSPOMNIAŁAM - WOJNA Z NATURĄ SZŁA
W PARZE Z WOJNĄ Z KOBIECIAMI CHCĄCYMI
PANOWAĆ NAD WŁASNĄ PŁODNOŚCIĄ' ALBO
'KALIBAN SYMBOLIZUJE NIEWOLNIKÓW I NIEWOLNICE,
LUDY SKOLONIZOWANE, KTÓRYCH WYZYSK,
PODOBNIĘ JAK WYZYSK KOBIECI, UMOŻLIWIŁ
AKUMULACJĘ PIERWOTNĄ, NIEODZOWNĄ DLA ROZKWI-
TU KAPITALIZMU. ZNIEWOLENIE KOBIECI SZŁO JEDNAK
W PARZE Z INNYM JESZCZE, ŚCIŚLE Z NIM ZWIĄZANYM
PODDAŃSTWEM: OPANOWANIEM NATURY'. MÓJ PUNKT
WIDZENIA W POSTACI TEJ REALIZACJI DAŁ MI SIĘ
W POCZUCIE WŁASNEJ MOCY, EMANCYPACJI, POTĘGI,
NATURY, SIŁY, CZEGO I WAM ŻYCZĘ BRACIA I SIOSTRY!
HEJ! WSZYSTKICH NAS NIE WYRZŃNĄ!'”**

ALEKSANDRA SKA



35

ALEKSANDRA SKA

1975

Talerz z cyklu "Anarchistyczna zastawa stołowa", 2016/2022

ceramika malowana, śr.: 24,7 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'ALEKSANDRA SKA | PROTEST AGAINST A COMPLETE BAN
ON ABORTION IN POLAND | 2016/2022 | A PLATE ED. 4/5 + AP | A'
ed. . 4/5 + AP

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR

WYSTAWIANY:
Aleksandra Ska, „Prolaktyna”, Galeria Rektorat im. Zenona Polusa, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, 16.06-07.07.2023

„Logo powstało w reakcji na sytuację w Polsce w kwietniu 2016 roku. Rządząca partia wraz z episkopatem próbowała wprowadzić nową ustawę, która pozbawiałaby kobiety ich praw. Proponowane poprawki zakazywały aborcji nawet w przypadku zagrożenia życia matki, gwałtu lub wad wrodzonych u dziecka. Te zmiany spowodowały potrzebę podjęcia działań. Jako członkini inicjatywy feministycznej „W naszej sprawie”, zaprojektowałam logo „PROTEST PRZECIWKO CAŁKOWITEMU ZAKAZOWI ABORCJI W POLSCE 2016”. Z mojego punktu widzenia, użycie symboli macicy i rozpoznawalnego gestu „odpierdol się”, gdzie środkowy palec przybiera kształt krzyża, jasno pokazuje, że rozwiązania, które popierają biskupi, bezpośrednio wpływają na bezpieczeństwo i prawo do samostanowienia kobiet. Symbol ten funkcjonuje w przestrzeni społecznej. Do tej pory pojawił się na talerzach, pinach, flagach, t-shirtach itp.”

Aleksandra Ska



36

MONIKA DROŻYŃSKA

1979

"Czuje traumę której nie przeżyłam", 2022

haft/tkanina, 20,5 x 39 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'MONIKA DROŻYŃSKA 2022'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 100 - 1 400 EUR

WYSTAWIANY:
„Historie dzieją się na naszych oczach”, wystawa zbiorowa, Galeria Nocny Art Patrol, Warszawa, 26.05–24.06.2023

„Uważam, że historia to wytwór kultury, została napisana z patriarchalnego punktu widzenia. Fakty są używane do różnych celów, ja daję sobie prawo, by wymyślać kolejną ich wersję. Tylko kobiety mogą zmienić historię kobiet. Bo same mamy doświadczenie bycia wykluczaną, pomijaną czy niewystarczająco dobrą. To jest dla mnie inspiracja, bo w sile naszych przodkiń możemy znaleźć swoją siłę i uczyć jej dalej. Zresztą świat nie jest binarny, taka struktura co najwyżej sprawdza się w moich pracach, ale nie w życiu. Nie ma zero-jedynkowości. Tak jak niektóre kobiety umacniają struktury patriarchalne, tak samo niektórzy mężczyźni je osłabiają. Bo w świecie są więcej niż dwie płcie, jest więcej niż jedna historia i całe mnóstwo prawd”.

Monika Drożyńska



37

JANA SHOSTAK

1993

"Minuta krzyku dla Białorusi", 2023

akryl fosforyzujący/jedwab, 160 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artystki] | AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AA "MINUTA KRZYKU DLA BIAŁORUSI" 2023'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 700 – 9 000 EUR

„(...) moimi narzędziami pracy są intuicja, którą mam po mamie, miłość do ludzi, którą mam po tacie, zdolność do krytycznego myślenia nabyta na studiach oraz odwaga, którą niektórzy nazywają bezczelnością”.

Jana Shostak



Jana Shostak jest polsko-białoruską artystką, która zaangażowanie społeczne czyni podstawą swojej praktyki artystycznej. Sztuka w rękach Shostak pełni funkcję czwartej władzy, wymierza sprawiedliwość i poddaje w wątpliwość decyzje rządowe. Artystka nie boi się głośno reagować na sprawy polityczne, czego świadectwem jest jej najbardziej rozpoznawalny projekt „Minuta krzyku dla Białorusi”. U jego początków stało zlecenie dziennikarskie: „Po wyborach w Białorusi wróciłam do Polski i poproszono mnie o audiowizualną relację z wydarzeń dla szwedzkiej organizacji pozarządowej. Zapowiedziano, że mam na to trzy minuty. Wiedziałam, że w tak krótkim czasie nie powiem wszystkiego, co ważne, że nie zdążę przywołać każdego nadużycia władzy, ogromu tortur i niesprawiedliwej śmierci. (...) Wymyśliłam więc z Jakubem, że będę relacjonować wydarzenia przez dwie minuty, a ostatnią po prostu wykrzyczę. To było latem 2020 r. Później z tego krzyku postanowiłam stworzyć taki rozłożony w czasie, efemeryczny pomnik białoruskiej rewolucji” (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2156351,1,rozmowa-z-jana-shostak-laureatka-paszportu-polityki-w-kategorii-sztuki-wizualne.read>, dostęp: 31.07.2023).

W sztuce Shostak działa obrazem i słowem, wykorzystując stylistykę pop-artu. Dokumentacja z akcji „Minuta krzyku dla Białorusi” jest ważnym motywem jej malarskich przedstawień. Posługując się techniką akrylową, multiplikuje rozpowszechniane w gazetach i social mediach dokumentacje ze swoich protestów. Ten rodzaj autotelicznej twórczości można potraktować jako swoistą grę w kreowanie ikon. Pop-art utrwalił w kulturowej ikonosferze portrety, m.in. Che Guevary, Marilyn Monroe czy Mao Tse Tung. Podobnie czyni Shostak, której wizerunek wyłania się zza struktury obrazu. W prezentowanej pracy „Minuta krzyku dla Białorusi”, wykonanej na jedwabiu, widać przeskalowany, fosforyzujący raster. Przeprowadzona w duchu pop-artu modyfikacja zastanego obrazu to autorskie podkreślenie sprzeciwu wobec niedopatrzenia politycznego i sposób na nagłośnienie istotnych bieżących wydarzeń. Działania Jany Shostak na polu artystycznym zostały docenione w Paszportach Polityki w 2021, co świadczy o aktualności jej zaangażowanej społecznie sztuki.

10 Jana Shostak, „Krzyk dla Białorusi” (2021 r.). Włączenie do kanonu tak świeżego działania artystycznego jest pomysłem dość ryzykownym. I, mówiąc szczerze, trudno wyrokować, czy przetrwa ono próbę czasu, tym bardziej że nie tylko miało charakter efemerycznej akcji w przestrzeni publicznej, ale też bardzo mocno osadzone zostało w kontekście bieżących wydarzeń politycznych, czyli protestów społeczeństwa na Białorusi przeciwko dyktaturze Łukaszenki. Pozostaje jednak z dwóch powodów znaczące. Po pierwsze, należy do rosnącego w siłę nurtu łączącego sztukę z aktywizmem społecznym. Posta-



wa nie jest może nowa (przyjmo-
wał ją już ponad pół wieku temu
Joseph Beuys), ale zyskuje ostat-
nio nową jakość. A na przedsię-
wzięcia takich artystów-aktyw-
istów, jak Diana Lelonek, Cecylia
Malik czy Łukasz Surowiec,
coraz szerzej i silniej reagują
odbiorcy. Po drugie, „Krzyk dla
Białorusi” – którego autorka Jana
Shostak odebrała w 2022 r. Pasz-
port POLITYKI – otwarcie stawia
ważne pytania o granice sztuki
z jednej, a powinność artysty
– z drugiej strony.

PIOTR SARZYŃSKI

38 †

KAROLINA JABŁOŃSKA

1991

Bez tytułu, 2022

spray/papier, 25 x 14 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu: '8/30 + 1 AP | K. Jabłońska'
na odwrociu pieczętka autorska: 'KAROLINA JABŁOŃSKA'
ed. 8/30 + 1 AP

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Raster, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Karoliny Jabłońskiej stanowi nieustanną, bezpośrednią grę z widzem. Tematem jej dzieł jest najczęściej kobieta, która kierując wzrok w stronę oglądającego, poddaje go pod swoją kontrolę. Jabłońska poprzez dobór odpowiednich skrótów i detali sama dyktuje reguły gry. Jednocześnie świadomie przeciwstawia się tradycyjnym obrazom kobiet stwarzanym przez mężczyzn. Jej obrazy wyróżniają się przesadną czułością, nadrealistycznymi i wizjonerskimi gestami, które potęgują uczucie duszności i dyskomfortu.

W późniejszych dziełach Jabłońskiej postaci coraz częściej ulegają ukryciu oraz są pozbawiane zindywidualizowanych cech. Jednocześnie artystka nie przestaje opierać swojej twórczości na obserwacji rzeczywistości. Jak sama przyznaje, jej malarstwo jest bardzo realistyczne i jednocześnie przefiltrowane przez starych mistrzów, którzy wywierają wpływ na całość twórczości. Z kolei Stach Szablowski zwraca uwagę na konsekwentnie realizowaną „eSeMową” fascynację erotyką podszytą przemocą oraz rzeczywistość wymykającą się z proporcji i dodaje: „W pewnym sensie Jabłońska to malarka-populistka: daje nam to, co chcemy zobaczyć: seks, przemoc, pożądanie, ekscytację, kolorowe, sztuczne światła, noc. Ale to malarstwo nie jest już po prostu łatwe. Malować łatwe obrazy jest łatwo, ale istnieje zasadnicza różnica między sztuką łatwą i taką, która robi wrażenie (...)” (Stach Szablowski, Najważniejsze obrazy malują artystki, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8138-najwazniejsze-obrazy-maluja-artystki.html>, dostęp: 9.08.2023).



39

AGATA ZBYLUT

1974

Bezoar, 2015-2022

asamblaż, technika własna, 8 x 21 x 37 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

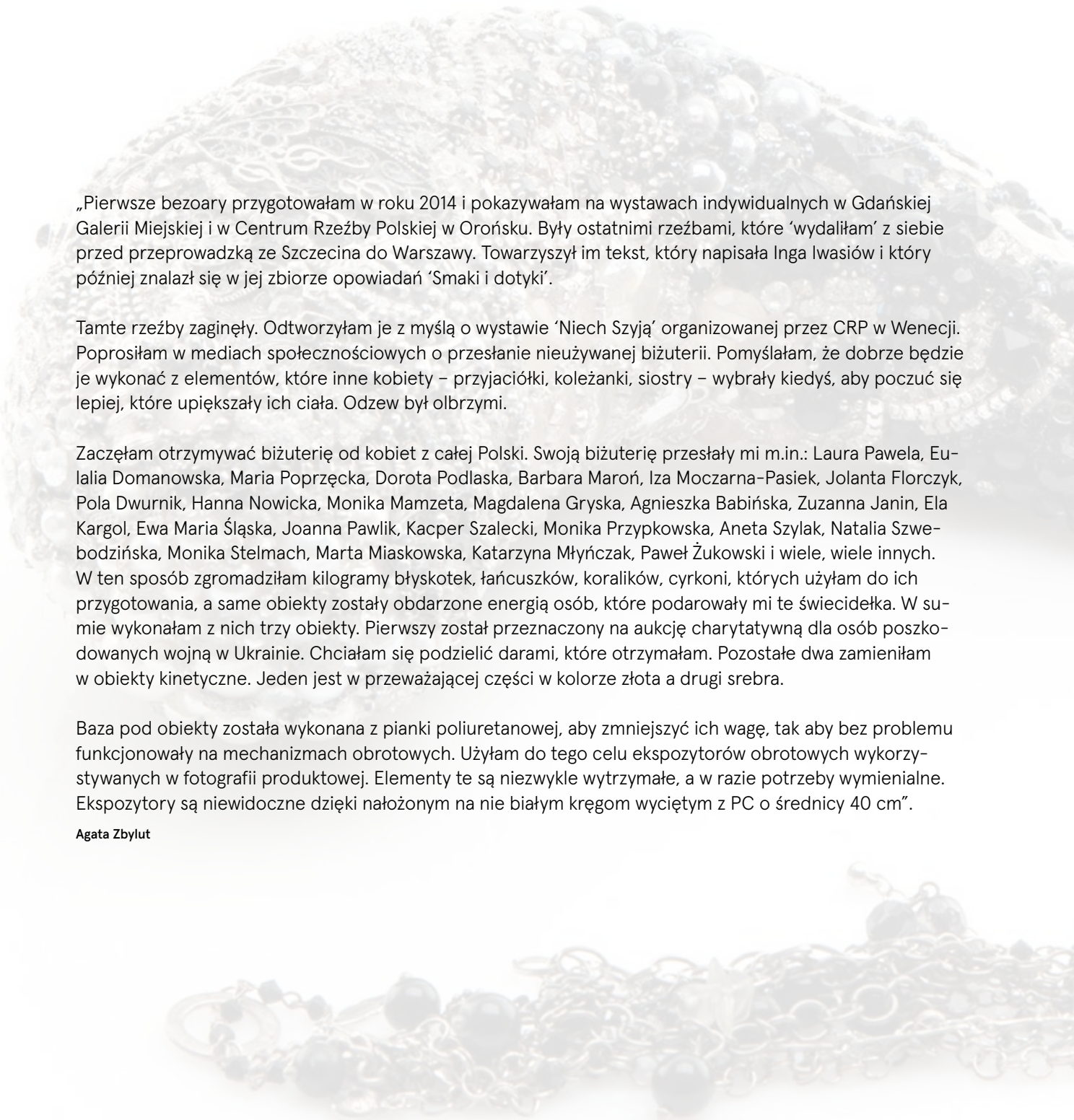
WYSTAWIANY:

„Niech szyją! Współczesna polska rzeźba szyta”, wystawa zbiorowa organizowana przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Studio Cannaregio, Wenecja, 19.07-6.11.2022

Agata Zbylut, „Szalik i medalik”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 7.12.2014-1.02.2015

Agata Zbylut, „Perygeum”, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk, 28.03-17.05.2014





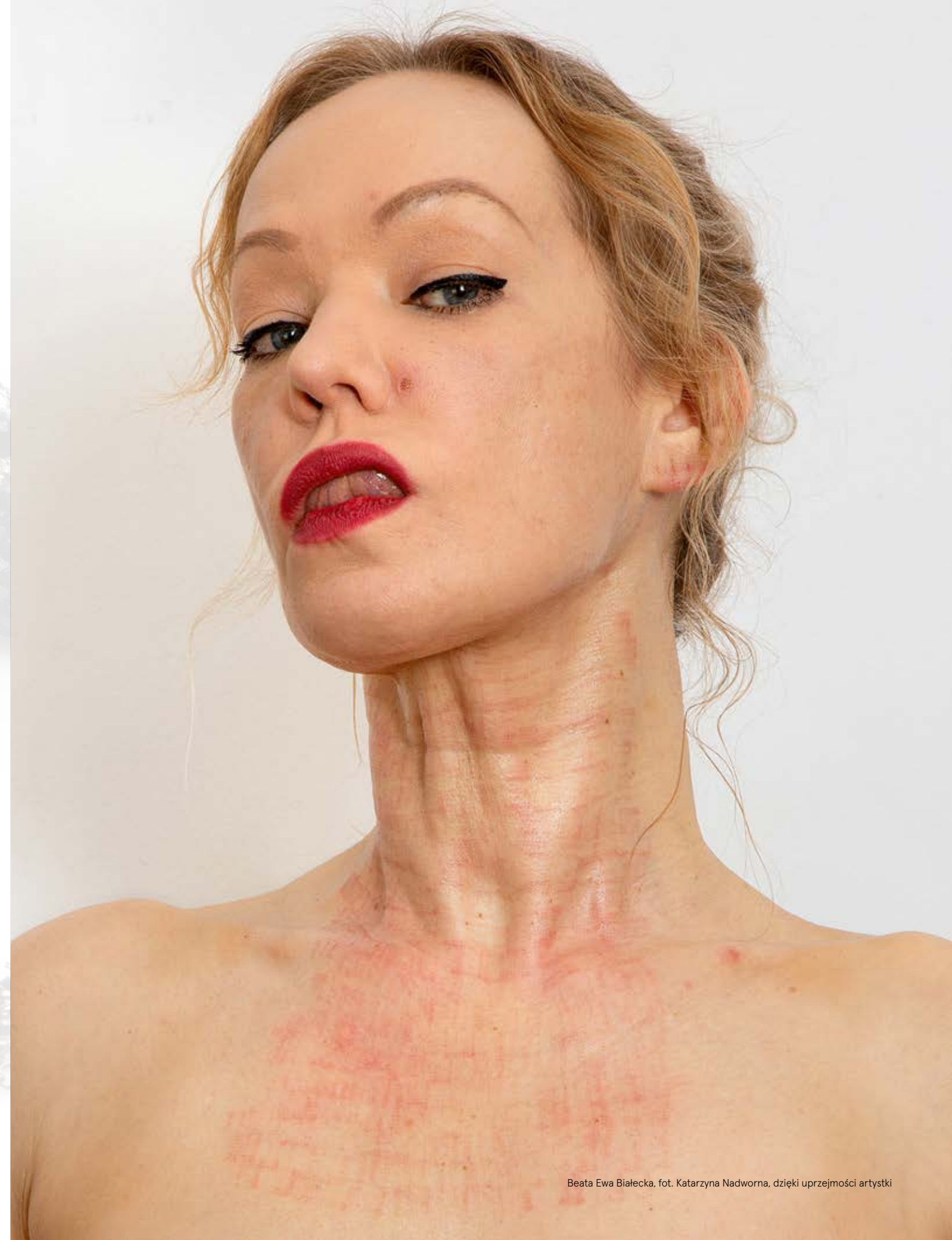
„Pierwsze bezoary przygotowałam w roku 2014 i pokazywałam na wystawach indywidualnych w Gdańskiej Galerii Miejskiej i w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Były ostatnimi rzeźbami, które ‘wydaliłam’ z siebie przed przeprowadzką ze Szczecina do Warszawy. Towarzyszył im tekst, który napisała Inga Iwasiów i który później znalazł się w jej zbiorze opowiadań ‘Smaki i dotyki’.

Tamte rzeźby zaginęły. Odtworzyłam je z myślą o wystawie ‘Niech Szyją’ organizowanej przez CRP w Wenecji. Poprosiłam w mediach społecznościowych o przesłanie nieużywanej biżuterii. Pomyślałam, że dobrze będzie je wykonać z elementów, które inne kobiety – przyjaciółki, koleżanki, siostry – wybrały kiedyś, aby poczuć się lepiej, które upiększały ich ciała. Odzew był olbrzymi.

Zaczęłam otrzymywać biżuterię od kobiet z całej Polski. Swoją biżuterię przesłały mi m.in.: Laura Paweła, Eulalia Domanowska, Maria Poprzeczka, Dorota Podlaska, Barbara Maroń, Iza Moczarna-Pasiek, Jolanta Florczyk, Pola Dwurnik, Hanna Nowicka, Monika Mamzeta, Magdalena Gryśka, Agnieszka Babińska, Zuzanna Janin, Ela Kargol, Ewa Maria Ślaska, Joanna Pawlik, Kacper Szalecki, Monika Przytkowska, Aneta Szylak, Natalia Szwebodzińska, Monika Stelmach, Marta Miaskowska, Katarzyna Młyńczak, Paweł Żukowski i wiele, wiele innych. W ten sposób zgromadziłam kilogramy błyskotek, łańcuszków, koralików, cyrkoni, których użyłam do ich przygotowania, a same obiekty zostały obdarzone energią osób, które podarowały mi te świecidełka. W sumie wykonałam z nich trzy obiekty. Pierwszy został przeznaczony na aukcję charytatywną dla osób poszkodowanych wojną w Ukrainie. Chciałam się podzielić darami, które otrzymałam. Pozostałe dwa zamieniłam w obiekty kinetyczne. Jeden jest w przeważającej części w kolorze złota a drugi srebra.

Baza pod obiekty została wykonana z pianki poliuretanowej, aby zmniejszyć ich wagę, tak aby bez problemu funkcjonowały na mechanizmach obrotowych. Użyłam do tego celu ekspozytorów obrotowych wykorzystywanych w fotografii produktowej. Elementy te są niezwykle wytrzymałe, a w razie potrzeby wymienne. Ekspozytory są niewidoczne dzięki nałożonym na nie białym kręgom wyciętym z PC o średnicy 40 cm”.

Agata Zbylut



40

AGA SZREDER

1979

"Fontanna przyjemności" - Wersja 2: Ziemia, 2023

żywica epoksydowa, stal, aluminium, mechanizm fontanny (pojemnik na wodę, programator, pompka fontanna)
zasilanie: 230V, moc:12W, podnoszenie: 1,30 m, wydajność: 7500 l/h, 53 x 84 x 125 cm
sygnowany, datowany i opisany od spodu: 'A. SZREDER | 2023 | 1/1'
ed. 1/1

estymacja:

30 000 - 45 000 PLN

6 700 - 10 100 EUR

„W swoim życiu miałam raptem kilka wytrysków, zupełnie przypadkowych, nigdy w pojedynkę. Nie jestem zatem specjalistką od tryskania. Jestem natomiast artystką. Postanowiłam więc wyrzeźbić to, czego nie jestem w stanie osiągnąć. Rzeźba przedstawia mój wymarzony wytrysk namiętności, przyjemności, radości, wolności – przy nabrzmiałej łechtaczce, gdzieś z: trzewi, waginy, pomiędzy warg sromowych, przedniej ściany pochwy, gruczołów Skene'go, prostaty, pobliza ujścia cewki moczowej. Nikt tego jeszcze nie wie na pewno. Jak to możliwe, skoro od tak dawna nie ma na mapie miejsc nieodkrytych, a od 62 lat latamy w kosmos? Dlaczego ginekologia, nauka stworzona przez osoby pozabawione macic, zorientowana jest nadal wyłącznie na płodności i profilaktyce chorób, a nie na osiągnięciu i dbaniu o naszą przyjemność? Jak to możliwe, że dopiero w 1998 roku Helen O'Connell wykonała i opublikowała pierwsze kompleksowe badanie anatomiczne łechtaczki, a w 2010 po raz pierwszy stworzyła jej trójwymiarowy obraz, ukazujący ponad 15 tys. zakończeń nerwowych, z których każde może dać nam osobny dreszcz rozkoszy? Jakim cudem ejakulacja u kobiet stała się przedmiotem poważnych dociekań naukowych dopiero w drugiej połowie XX wieku? Nie pozwólmy dalej ignorować naszych narządów, gruczołów, otworów, wypustek, fałdek, wybrzuszeń, zwisów, zagłębień – odkrywajmy i poznawajmy je, pokochajmy, opiekujmy się nimi, dotykajmy, stymulujmy, pieścimy, oglądajmy, słuchajmy, dajmy się im porwać! Walczmy o naszą godność, o odzyskanie naszych ciał i przyjemności, która się w nich kryje! Z pomrukiem rokoszy na ustach i między nogami przeklnijmy patriarchy i róbmy sobie dobrze w pojedynkę, w parach i grupowo! Pokażmy tryskającego wolnością fucka każdemu i każdej, którzy wciąż chcą odbierać nam prawo do decydowania o sobie, o naszej radości, namiętności i przyjemności”.

Aga Szreder





41

JOANNA RAJKOWSKA

1968

Plac Pięciu Rogów XIV, 2021-2023

kolaż/papier, 22 x 26,5 cm
sygnowany na odwrociu

estymacja:
12 000 - 15 000 PLN
2 700 - 3 400 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Joanna Rajkowska – Plac Pięciu Rogów”, Lokal_30, Warszawa, 18.05-01.06.2023



Joanna Rajkowska jest znana jako artystka, która swoją sztuką nawiązuje dialog z przestrzenią miejską. Pragnienie zaktywizowania publiczności i wyjście z dziełem sztuki w tkankę miasta towarzyszyło artystce przy realizacji projektu „Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich”, w ramach którego na warszawskim rondzie generała Charlesa de Gaulle’a w 2002 stanęła palma. Egzotyczna instalacja zwracała uwagę na kwestie homogeniczności polskiego społeczeństwa, a jednocześnie odwoływała się do żydowskich wątków historii miasta. Sztuka Rajkowskiej porusza aktualne i kontrowersyjne problemy społeczne, co dowodzi niezrealizowany od 2009 projekt „Minalet” – pomysł przekształcenia postindustrialnego komina stojącego na poznańskich Garbarach w muzułmańską wieżę. Poza działaniami społecznie zaangażowanymi na wielką skalę artystka realizuje rzeźbę dźwiękową w formie bardzo dużych jaj, z których wydobywają się zwiastujące nowe życie odgłosy i wibracje. Monumentalne pisklęta wybijają przechodniów z automatyzmu w Regents Park w Londynie (2019), a od tego roku są również na warszawskim Placu Pięciu Rogów (2023).

Prezentowany kolaż podejmuje głośny medialnie temat przeprowadzonej w ostatnich latach modernizacji jednego z ważnych punktów Warszawy, tytułowego Placu Pięciu Rogów. Rajkowska przekształca historyczne ujęcia miejsca w surrealistyczne wedyty Warszawy. Cykl konstytuje 28 kolaży stworzonych na kanwie historycznych zdjęć placu, wykonanych przez pierwszego lokatora kamienicy przy ulicy Szpitalnej 4 – Mieczysława Choleńiewskiego. Stare negatywy zostały wzbogacone o wycinki z magazynów przyrodniczych (m.in. „National Geographic” czy „Dzikię życie”) i elementy

z cyklu fotografii przedstawiających ptaki Włodzimierza Puchalskiego. Kolaże wykonano na fotografiach, uzupełniono tuszem indyjskim i markerami spirytusowymi. W kompozycjach oprócz ptaków Puchalskiego w różnych nieoczywistych miejscach pojawiają się monumentalne jajka. W sposób symboliczny wyznaczają one nowy początek, ale także zapowiadają pojawienie się instalacji „Pisklę. Drozd Śpiewak” na Placu Pięciu Rogów. Kolaże wraz z rzeźbą dźwiękową wpisują się w kontekst miejsca: „Projekt dedykowany jest przestrzeni placu Pięciu Rogów i związany z jego historią. Cytując Aleksandrę Jach: „W XVIII w. urządzano tam hece – krwawe i okrutne pokazy walk zwierząt, albo polowania na nie. Każde miejsce na świecie ma swoją palimpsestową historię, do której warto sięgać. (...) skrzyżowanie Chmielnej, Brackiej i Kruczej w swoim obecnym kształcie wydaje się stosunkowo niewinnym centrum konsumpcji i rozrywki. Warto jednak pamiętać, że dwa wieki temu uśmiercono tam – dla przyjemności widzów – wiele istot” (<http://www.rajkowska.com/piskle-drozd-spiewak/>, dostęp: 2.08.2023).

Cykl kolaży można zaliczyć do działań Rajkowskiej, które proponują krytyczny wgląd w otaczający krajobraz miejski za pomocą fikcji. Jak pisze Paweł Polit: „(...) artyści, tacy jak Cezary Bodzianowski, Łukasz Jastrubczak czy Joanna Rajkowska, podają w wątpliwość albo co najmniej problematyzują wymóg ‘faktyczności’ sztuki konceptualnej i chętnie posługują się fikcją w celu wyeksponowania właściwości określonego kontekstu” (Paweł Polit, Postkonceptualne gry z rzeczywistością: Cezary Bodzianowski, Joanna Rajkowska i Łukasz Jastrubczak, „teksty drugie” 1/2022, s. 108).



42 †

MONIKA MAMZETA (ZIELIŃSKA)

1970

"Extra safe", 2000/2022

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 53 x 76 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i numerowany ołówkiem p.d.: 'Monika Mamzeta 2000/2022 ed. 1/5 1 AP'
ed. 1/5 + 1 AP

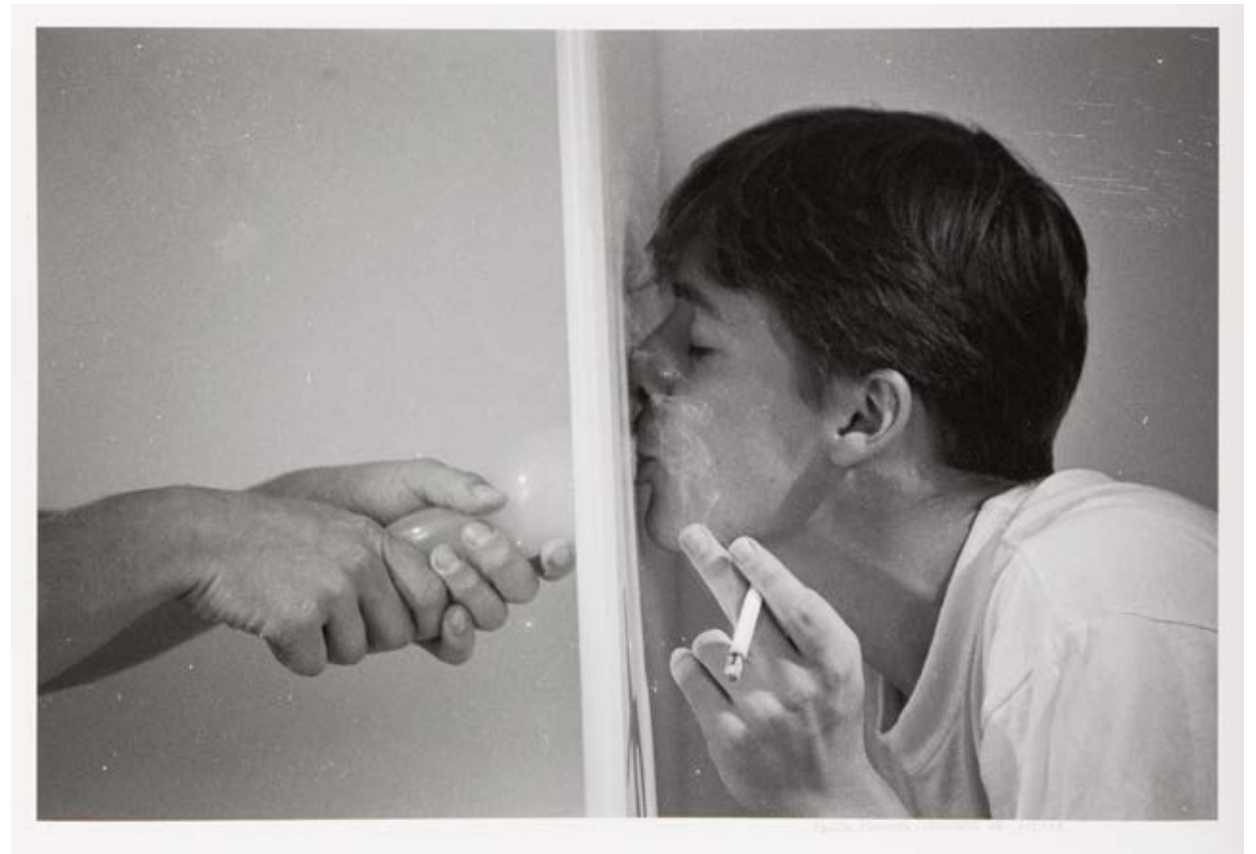
estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

900 – 1 400 EUR

„Punktem wyjścia dla mojej twórczości jest moje życie i moje doświadczenia, ewentualnie doświadczenia osób mi bliskich. Staram się, by to, co robię, zyskało charakter uniwersalny. A ponieważ jestem kobietą, nosi to feministyczną wartość. Do tej pory w sztuce uważało się, że to doświadczenia mężczyzn mają charakter uniwersalny. Wierzę, że z moimi koleżankami artystkami mamy siłę, by to zmienić. I tego sobie, i im życzę”.

Monika Mamzeta



43

IRMINA RUSICKA

1990

"Grób dla Mamy", 2021

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, dibond, 80 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Irmína Rusicka | Grób dla Mamy | 2021 | ed. 2/3 + AP'
ed. 2/3 + AP

estymacja:

12 000 - 15 000 PLN

2 700 - 3 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Nagi Nerw. Studio mistrzyni: Rajkowska”, wystawa zbiorowa, BWA Wrocław Główny, Wrocław, 28.05–12.09.2021

„Niepokój przychodzi o zmierzchu”, wystawa zbiorowa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 16.07–16.10.2022

„Biennale Zielona Góra 2022: Odnowa”, wystawa zbiorowa, BWA Zielona Góra, Zielona Góra, 14.10–13.11.2022

„W mojej praktyce artystycznej zdarzało mi się zderzać samochody (Z obawy przed wygięciem, 2018), robić akrobatyczną gwiazdę na terenie Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich (W zamieciach jaśniało nam słońce wolności, 2017), czy zbierać pieniądze na wywiercenie dziury w instytucji sztuki (Beauty Mark, 2019). Rozpiętość tematów i form wyrazu wynika z mojego zainteresowania tworzeniem prac związanych z kontekstem, miejscem i czasem ekspozycji”.

Irmína Rusicka





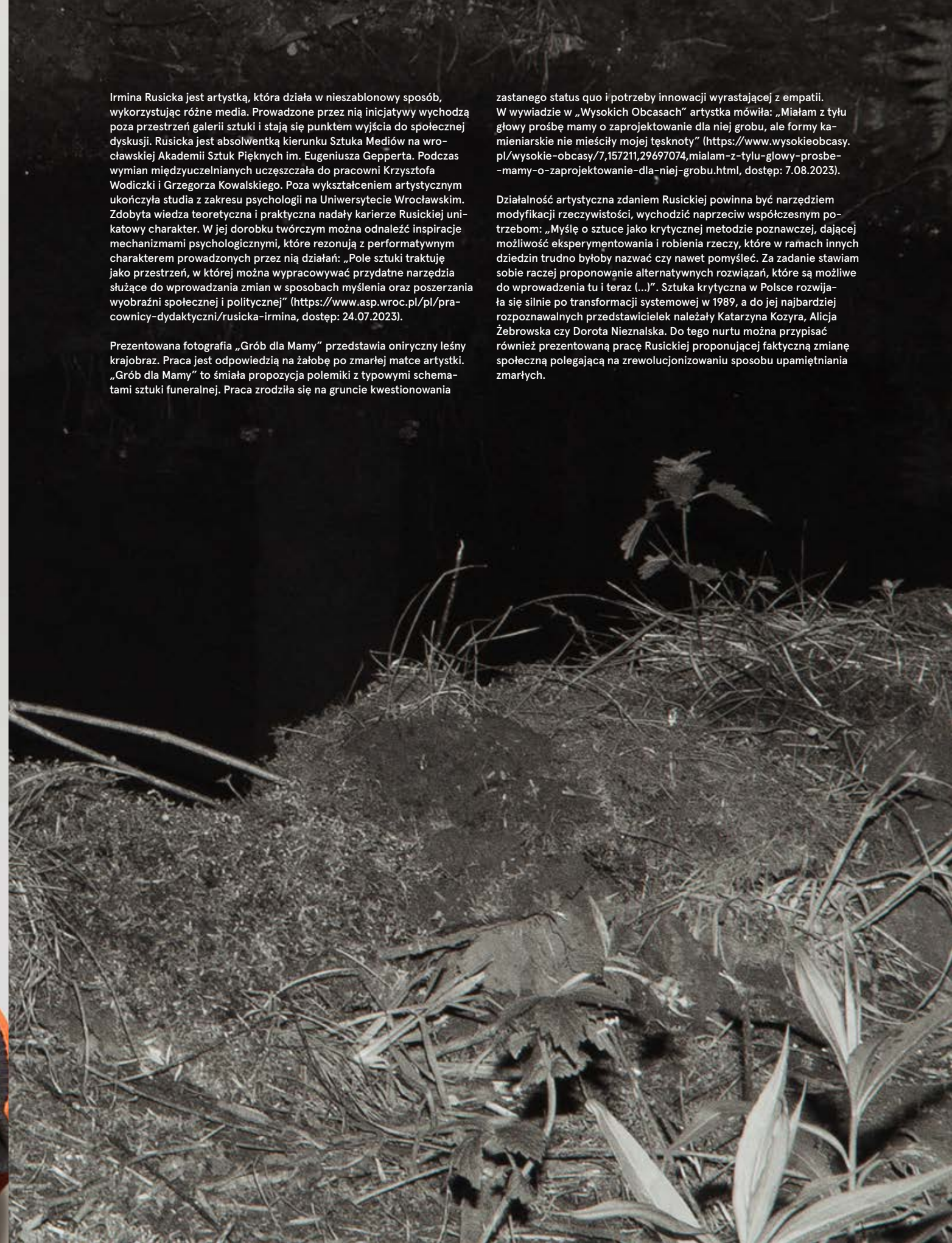
Irmina Rusicka, fot. dzięki uprzejmości artystki

Irmina Rusicka jest artystką, która działa w nieszablony sposób, wykorzystując różne media. Prowadzone przez nią inicjatywy wychodzą poza przestrzeń galerii sztuki i stają się punktem wyjścia do społecznej dyskusji. Rusicka jest absolwentką kierunku Sztuka Mediów na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Podczas wymian międzyuczelnianych uczęszczała do pracowni Krzysztofa Wodiczki i Grzegorza Kowalskiego. Poza wykształceniem artystycznym ukończyła studia z zakresu psychologii na Uniwersytecie Wrocławskim. Zdobyta wiedza teoretyczna i praktyczna nadały karierze Rusickiej unikatowy charakter. W jej dorobku twórczym można odnaleźć inspiracje mechanizmami psychologicznymi, które rezonują z performatywnym charakterem prowadzonych przez nią działań: „Pole sztuki traktuję jako przestrzeń, w której można wypracowywać przydatne narzędzia służące do wprowadzania zmian w sposobach myślenia oraz poszerzania wyobraźni społecznej i politycznej” (<https://www.asp.wroc.pl/pl/pracownicy-dydaktyczni/rusicka-irmina>, dostęp: 24.07.2023).

Prezentowana fotografia „Grób dla Mamy” przedstawia oniryczny leśny krajobraz. Praca jest odpowiedzią na żałobę po zmarłej matce artystki. „Grób dla Mamy” to śmiała propozycja polemiki z typowymi schematami sztuki funeralnej. Praca zrodziła się na gruncie kwestionowania

zastanego status quo i potrzeby innowacji wyrastającej z empatii. W wywiadzie w „Wysokich Obcasach” artystka mówiła: „Miałam z tyłu głowy prośbę mamy o zaprojektowanie dla niej grobu, ale formy kamienniarz nie mieściły mojej tęsknoty” (<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,29697074,mialam-z-tylu-glowy-prosbe-mamy-o-zaprojektowanie-dla-niej-grobu.html>, dostęp: 7.08.2023).

Działalność artystyczna zdaniem Rusickiej powinna być narzędziem modyfikacji rzeczywistości, wychodzić naprzeciw współczesnym potrzebom: „Myślę o sztuce jako krytycznej metodzie poznawczej, dającej możliwość eksperymentowania i robienia rzeczy, które w ramach innych dziedzin trudno byłoby nazwać czy nawet pomyśleć. Za zadanie stawiam sobie raczej proponowanie alternatywnych rozwiązań, które są możliwe do wprowadzenia tu i teraz (...)”. Sztuka krytyczna w Polsce rozwijała się silnie po transformacji systemowej w 1989, a do jej najbardziej rozpoznawalnych przedstawicielek należały Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska czy Dorota Nieznalska. Do tego nurtu można przypisać również prezentowaną pracę Rusickiej proponującą faktyczną zmianę społeczną polegającą na zrewolucjonizowaniu sposobu upamiętniania zmarłych.



44 †

MAGDA WOLNA

1973

Kaganiec, około 2006

haft/ płótno, 55 x 55 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Zobacz to, co ja. Młoda sztuka Poznania” wystawa zbiorowa, Arsenał Galeria Miejska, Poznań, 2-15.10.2006

Magda Wolna ukończyła grafikę na dzisiejszym Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Realizuje się zarówno na polu sztuk pięknych, jak i użytkowych. Artystka wypracowała autorską technikę polegającą na wykorzystaniu ręcznie wycinanych szablonów i farb drukarskich, co nadało jej ilustracjom charakterystyczny styl. Stworzyła w ten sposób syntetyczne portrety sylwetek rozpoznawalnych kobiet, m.in. Wisławy Szymborskiej, Kate Bush czy Madonny opublikowane na łamach czasopisma „Książki”. Bohaterkami przedstawień artystki są także gejsze i anonimowe postacie ukazane w prosto skrojonych, minimalistycznych strojach kąpielowych. Swoje projekty realizuje, często używając jako medium ceramiki. Artystka tworzy użytkowe konstelacje z malowanych talerzy. Jednym z przykładów jest instalacja utrzymana w bielach i granatach „Trzepot”, skonstruowana z serii komplementarnych do siebie talerzy, które ułożone na jednej płaszczyźnie składają się w malowniczy pejzaż przedstawiający ptaki w locie. Powracającym motywem w twórczości Magdy Wolnej są też zwierzęta, m.in. ptaki, lisy, koty i psy.

„Kaganiec” to haft z cyklu, który powstał w 2005. Prace były wystawione na białych płótnach podczas wystawy „Zobacz to, co ja. Młoda sztuka Poznania” w Galerii Miejskiej Arsenał w 2006. Seria podejmuje temat współistnienia ludzi i zwierząt. Pośród haftów można rozpoznać motyw zamiany ról – przeskalowany pies spogląda z wyższością na oddającego mocz mężczyznę, kobieta nosi obrożę i kaganiec. Z jednej strony humorystyczny akcent przewraca ustanowiony porządek, zwracając zwierzętom ich sprawczość. Jednocześnie założony na twarzy kaganiec przywołuje problem pacyfikowania kobiet i uciszania ich głosu. Symbolizuje ograniczenie wolności słowa. Prace Magdy Wolnej były pokazywane m.in. w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, poznańskiej pracowni VZORY czy Galerii Zacnie. W 2022 artystka otrzymała nagrodę must have podczas 16. edycji Łódź Design Festival za kolekcję ceramiki „Kobaltowa 2”. Od 2020 współpracuje z Anną Pol i Marianną Sztymą, realizując projekty pod wspólną marką w kolektywie: Pol/Sztyma/Wolna.



45

MARCELINA AMELIA

1989

"Uzdrowicielka", 2021

akryl/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'marcelina amelia'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'marcelinaamelia | 13 5 | 2021'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Rytuały wody”, wystawa zbiorowa, pracownia KMWTW, Kraków, 3-17.09.2022

„Mam tendencję do wykorzystywania natury jako metafory codziennych uczuć i bólów głowy. Moje ostatnie prace poruszają również tematy samoakceptacji, pozytywnego nastawienia do ciała, reprezentacji kobiecej seksualności, płci, migracji i społeczeństwa. Chociaż niektóre z tematów, których się podejmuję, są często dość mroczne, lubię myśleć, że w moich ukończonych pracach jest trochę humoru i światła”.

Marcelina Amelia



Marcelina Amelia jest współczesną artystką, która oprócz malarstwa tworzy ilustracje do europejskich magazynów prasowych, modowych, okładki książek, płyt muzycznych, plakaty, pocztówki, wzory na ubrania i papeterię. Jej projekty ukazały się na łamach magazynów „Der Spiegel”, „Metro”, „Evening Standard” czy „K MAG”. Działa w różnych mediach, choć szczególnie odnajduje się w grafice użytkowej.

Praca „Uzdrowicielka” z 2021 została pokazana na wystawie „Rytuály wody” zrealizowanej z inicjatywy Fundacji Muzeum HERstorii Sztuki. Przegląd dotyczył aktualnych kwestii ekologii, aktywizmu i dopiero kształtującego się nurtu refleksji – hydrofeminizmu. „Kluczową kwestią dla dzisiejszego feminizmu, jak twierdzi Chandra Talpade Mohanty, jest zbudowanie ponadnarodowej, antykapitalistycznej i antykolonialnej solidarności, w której lokalne i globalne myślenie i działanie będą jednocześnie. Niewiele rzeczy jest bardziej globalnych i zarazem bardziej nam bliskich niż nasze ciała z wody” (Astrida Neimanis, Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym,

<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-ciałem-wodnym.html>, dostęp: 27.07.2023).

Prezentowany obraz wpisuje się w nurt refleksji nad witalnością. Marcelina Amelia, korzystając z antycznej symboliki, tworzy ciekawą reinterpretację kobiecości i ubiera ją w atrakcyjną wizualnie całość. Większość pola obrazowego zajmuje sylwetka nagiej kobiety zawieszona w przestrzeni na tle wydłużonego, pastelowego trójkąta, którego wierzchołki wychodzą poza pole obrazowe. Postać siedzi pochylona, kierując dłonie ku centrum klatki piersiowej w enigmatycznym geście. Na wysokości jej torsu lewituje granatowy, wijący się w stronę łona wąż. Kobieta jest umieszczona w sercu kompozycji jako ta, która nosi w sobie twórczą siłę. Przedstawienie można interpretować również w kontekście prastarych technik uzdrawiania poprzez magiczne zabiegi oddziaływania na ciało, praktykowane w kręgu kultu boga Eskulapa.



46

MARCELINA AMELIA
1989

"No woman no kraj", 2021

akryl, pastel olejny/papier, 29,7 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'marcelina amelia'

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

„Kobiety przynależą do każdego miejsca, w którym podejmuje się decyzje”.

Ruth Bader Ginsburg



47 †

KATARZYNA KARPOWICZ
1985

"Red Hot Kiss", 2020

olej/piótno, 120 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KATARZYNA | KARPOWICZ | "RED HOT KISS" | 120x80 | oil on canvas 2020'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

„W obrazie ważna jest atmosfera i historia. Choć nie zawsze trzeba opowiadać wszystko po kolei. Ostatnio zauważyłam, że warto obrazy redukować, bo przez to stają się mocniejsze. Bardzo lubię malować ludzi, korci mnie, żeby rysować każdą twarz. Znam mnóstwo twarzy i emocji, które chciałabym przekazać. Ważne są też relacje”.

Katarzyna Karpowicz





Katarzyna Karpowicz pochodzi z krakowskiej rodziny o artystycznych tradycjach. Od dziecka sama tworzyła i obcowała ze światem sztuki: „Wychowałam się w pracowni Olgi Boznańskiej (...) Rodzice prowadzili dom otwarty. Tato słynął ze świetnej kuchni i charyzmy, częstymi gośćmi byli prof. Szancenbach, prof. Bednarski, Adam Macedoński i wielu innych krakowskich malarzy, Alosza Awdiejew, z pisarzy – Stanisław Czycz, Jan Stoberski” (<https://galeriaart.pl/pl/karpowicz/interviews/24/wydobywanie-obrazu>, dostęp: 27.07.2023). Podobnie jak ojciec, Sławomir Karpowicz, ukończyła malarstwo na Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie. Uczęszczała do pracowni przedstawiciela figuracji krakowskiej Grzegorza Bednarskiego. Karpowicz brała udział w ponad 20 wystawach indywidualnych w Polsce, Wielkiej Brytanii i na Węgrzech oraz ponad 25 wystawach grupowych, m.in. w madryckiej Galerii de Arte Montsequi i Galerii Platán w Budapeszcie.

Obraz „Red Hot Kiss” przedstawia dwie czule obejmujące się sylwetki. Podobnie jak na secesyjnym obrazie „Pocałunek” Gustava Klimta postacie są wyizolowane z tła. Na płótnie Karpowicz scena rozgrywa się w lesie tworzącym ornamentalną ramę dla głównego tematu. Wydłużone konary drzew w stonowanych odcieniach czerwieni budują poczucie trójwymiarowości, nadając przedstawieniu nastrojowości. O wrażeniu, które wywołują płótna Karpowicz, piszą Małgorzata Czyńska i Wojciech Tuleya: „W malarstwie Katarzyny Karpowicz uczucia i marzenia, literatura i kino, rzeczywistość i nierzeczywistość łączą się ze sobą w uwodzącej narracji, pełnej subtelnego dowcipu i lekkiej nostalgii” (Małgorzata Czyńska i Wojciech Tuleya, katalog wystawy „Maurin”, https://galeriaart.pl/prints/pdf/cover_karpowicz_89.pdf, dostęp: 27.07.2023).

Artystka rezygnuje z mimetyzmu na rzecz uchwycenia atmosfery tytułowego gorącego pocałunku. Powołuje do życia oniryczną scenę, która podobnie jak inne dzieła Karpowicz daje się sklasyfikować jako reprezentacyjna dla realizmu magicznego. W jego myśl obraz jest budowany na bazie jednocześnie elementów fantastycznych i realistycznych składających się na ezoteryczną baśniową całość. W „Red Hot Kiss” uwagę koncentruje na sobie stojąca prawie tak stabilnie jak otaczające je drzewa para. U Karpowicz realizm magiczny konstituują łączące bohaterów relacje: „Ludzie są dla mnie najciekawszym tematem do obserwacji i do malowania. To ludzie tworzą atmosferę miejsc. Ożywiają obrazy, wprowadzając ruch i emocje” (<https://galeriaart.pl/pl/karpowicz/interviews/24/wydobywanie-obrazu>, dostęp: 27.07.2023).



48

DOROTA KUŹNIK

1975

"Mdłości" z cyklu "Pasje kuchenne", 2020

olej/piótno, 100 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Dorota Kuźnik "Mdłości" z cyklu "Pasje kuchenne" 2020 r'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

WYSTAWIANY:
„Siedem etapów życia kobiety. Malarstwo polskich artystek”, wystawa zbiorowa, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi,
Łódź, 23.09-13.11.2022





Dorota Kuźnik, fot. dzięki uprzejmości artystki



Twórczość Doroty Kuźnik cechuje zamysł łączenia ustanowionych formuł malarstwa dawnego ze współczesną ikonografią. Kuźnik tworzy wizualne linki pomiędzy klasyką malarstwa europejskiego a sferą wizualną XXI wieku. Artystka opowiada, w jaki sposób ta strategia znajduje odzwierciedlenie w technice malarskiej: „Z czasem coraz bardziej zaczęło mnie fascynować malarstwo, w którym kładzie się akcent na płaszczyznę, jej płaskość, pozbawione aluzji i iluzji, bez klasycznie budowanej przestrzeni iluzjonistycznej, bez perspektywy wywołującej iluzję głębi. Wchodząc w dialog z uświęconą wielowiekową tradycją albertiańską, postrenesansową konwencją malarstwa sztalugowego, stworzyłam serię obrazów wpisujących się w nurt malarstwa o modernistycznym rodowodzie, skupionego na przyrodzonych mu cechach konstytutywnych, takich jak: płaskość, materia malarska, abstrakcyjność powiązana z optyczną iluzją. Afirmacja obiektowości obrazu, koncentracja nad jego kondycją i statusem i wyzwolenie go z konwencjonalnego myślenia o jego istocie stały się punktem wyjścia moich refleksji o możliwościach sposobów obrazowania” (<https://kuznikart.com/about-me/>, dostęp: 24.07.2023).

Dorota Kuźnik to absolwentka Wydziału Malarstwa i Rzeźby na wrocławskiej ASP im. Eugeniusza Gepperta. Głównym filarem jej działalności artystycznej jest inspirowane intelektualną tradycją malarstwo sztalugowe. „Młodości” zostały namalowane w 2020 i stanowią część cyklu „Pasje kuchenne”. W tym samym roku artystka została nagrodzona w IV Ogólnopolskim Konkursie Malarstwa im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Natomiast sam cykl „Pasje kuchenne” został zakwalifikowany do finałowego etapu VI Triennale Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje” w Rzeszowie.

Obraz to jeden z przykładów żartobliwego przetworzenia tradycji, które wynika ze świadomej postawy twórczej: „W malarstwie nie chodzi mi wyłącznie o wartości estetyczne, a o forsowanie obrazu jako problemu. W procesie twórczym stale towarzyszy mi refleksja, czy obraz w sztuce współczesnej jest już tylko odpowiedzią na kondycję współczesnego malarstwa i wpisuje się jedynie w nurt działań, będących reakcją na kryzys reprezentacji malarstwa i starych konwencji obrazowania, na kryzys usankcjonowanych wielowiekową tradycją sposobów obrazowania. Zastanawiam się, czy w obecnych czasach, w epoce postartystycznej, ponowoczesnej, w dobie malarstwa postmedialnego, obrazowania w dobie mediów elektronicznych obraz może być jedynie reakcją na przewartościowanie i wyjąłowanie dawnej formuły reprezentacji i sprowadzać się jedynie do sumy refleksji nad samym sobą?” (<https://kuznikart.com/about-me/>, dostęp: 24.07.2023).

Kuźnik nie wprowadza konkretnych treści moralizatorskich, posługuje się jednak subtelnymi sugestiami. Trzy kobiety, niczym na obrazie „Cykliniarze” Gustave’a Caillebotte’a zdają się czyścić podłogę w gumowych rękawiczkach. Postacie jedynie wodzą rękoma po powierzchni czarno-białych kafli, a ich pozy zamiast sugerować wykonywanie czynności porządkowych nawiązują do układu ciała płaczków z obrazów religijnych. Zestawiając w „Młodościach” pozę cierpiętniczą zarezerwowaną dla przedstawień o wzniosłym charakterze i poważnym tonie z figurami sprzątających młodych dziewczyn wytrąca z automatyzmu myślenia, jakoby dbanie o porządek domowego ogniska było domeną kobiet.



49

MARYNA SAKOWSKA

1992

"Miłostki orzeźwiający jak cierpki jabłuszko, które zrywasz od niechcenia przechodząc przez sad, nadgryzasz i odrzucasz", 2021

akryl, olej, strąki/ płótno, 115 x 95 cm
sygnowany na odwrociu: 'SAKOWSKA'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'MIŁOSTKI MARYNA SAKOWSKA 2021'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

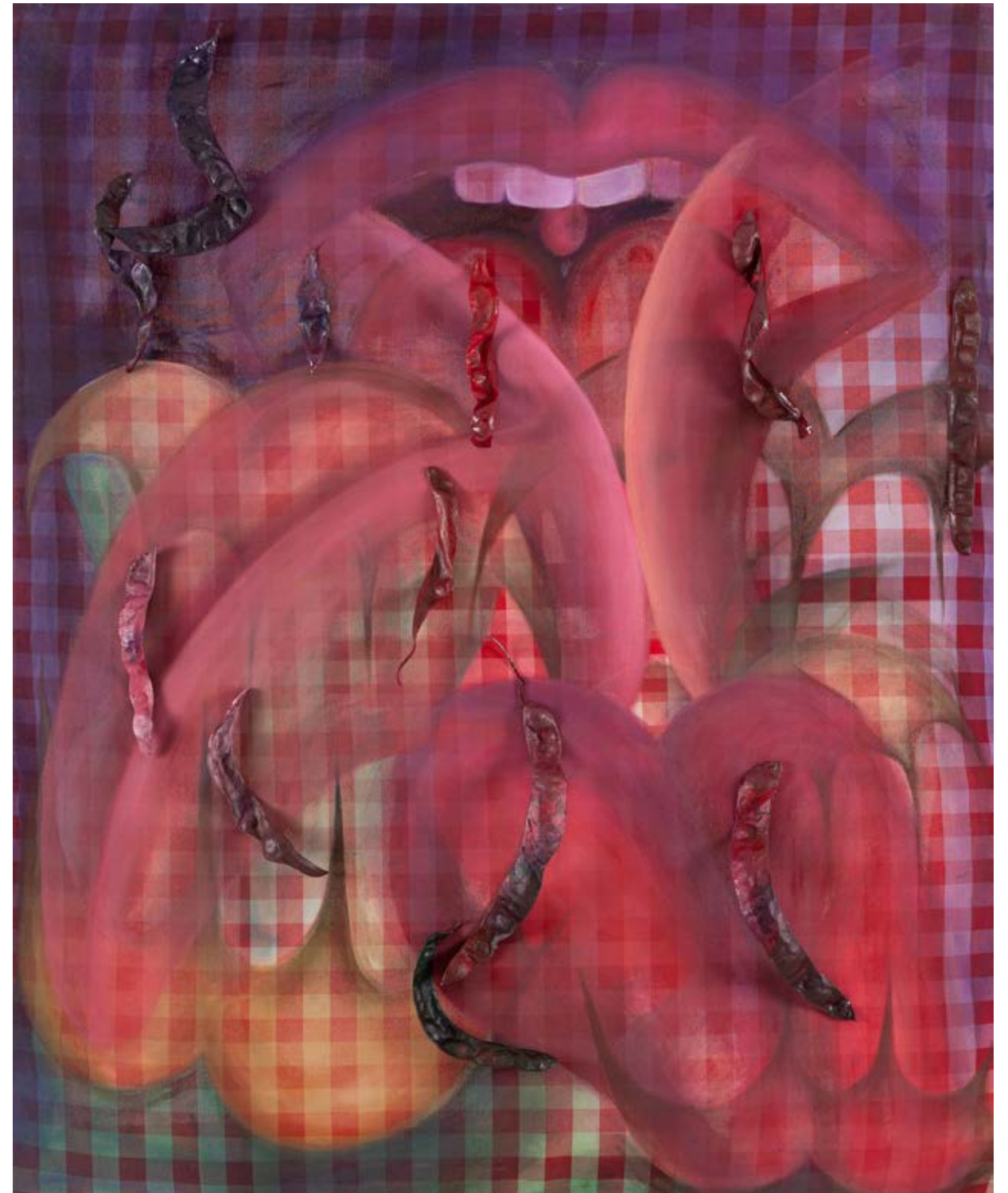
2 100 - 2 700 EUR

WYSTAWIANY:

Maryna Sakowska, „Peep cuts want me to flash”, Galeria Łęctwo, Poznań, 28.10.-27.11.2022

„Charakterystyczne dla artystki niewinnie wyglądające motywy ust malowane na pociętych tkaninach i starych obrusach niosą w sobie coś głębszego niż tylko atrakcyjnie podaną formę. Każde cięcie odsłania przed nami prawdę, ale nie jest to prawda o fizyczności ciała z jego wszystkimi mankamentami. To, co widzimy, jest raczej jego sformalizowanym wizerunkiem wciśnięcia w z góry już określoną rolę, jaką od urodzenia narzuca nam wszechobecna kultura”.

Przemek Sowiński





Maryna Sakowska to artystka młodego pokolenia urodzona w latach 90. XX wieku. Studiowała multimedia na Akademii Sztuk w Szczecinie i malarstwo na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Była trzykrotną finalistką konkursu Artystyczna Podróż Hestii nagradzającym najbardziej obiecujące talenty (2017-19). Otrzymała nagrodę główną w konkursie im. Marii Dokowicz za najlepszą pracę magisterską (2017), a jej multimedialna praca „Trofima Muraria” (2019) została odznaczona w konkursie na Najlepsze Dyplomy ASP i pokazana w gdańskiej Zbrojowni Sztuki. Jej twórczość jest zorientowana na problem recyklingu widziany jako artystyczna strategia. Malarstwo Sakowskiej wychodzi poza swoje klasyczne ramy – zamiast płócien używa obrusów (m.in. „Miłostki orzeźwiający jak cierpki wisienki...”, 2021), a zamiast blejtramów także desek do prasowania (seria „Po mieczu i po kądzieli”, 2022). Niekonwencjonalne rozwiązania służą przypomnieniu o genderowych kliszach i często niedostrzegalnej domowej pracy kobiet.

Obraz „Miłostki orzeźwiający jak cierpki jabłuszko, które zrywasz od niechcenia, przechodząc przez sad, nadgryzasz i odrzucasz” powstał na domowym obrusie w kratę przywodzącym na myśl przyjemną atmosferę letniego pikniku. Ilustracyjny tytuł sugeruje, że praca odnosi stany emocjonalne do sytuacji spożywania cierpkich owoców w sadzie. O konsumpcji Sakowska wypowiada się w sposób równie przewrotny: „Tematy, które poruszam, zazwyczaj wynikają wprost z mojego doświadczenia, w moich pracach jest jednak sporo zawłaszczania i odniesień do wszystkiego, co konsumuję i trawię: od anime po poezję feministyczną i literaturę s-f. W ostatnich pracach badam przemoc, wynikającą ze sztywnego, binarnego podziału ról płciowych” (<https://marynasakowska.com/pl/bio/>, dostęp: 2.08.2023). Namalowaną na kręciastym obrusie kompozycję tworzą otwarte usta i wijące się języki, które we współczesnej kulturze kojarzą się ze sferą seksualną. Sakowska odwraca utarte wizualnie kalki, zawieszając na obrazie uschnięte rośliny strączkowe.



50

MARYNA SAKOWSKA

1992

"Slap stick", 2023

akryl, olej/paletka do ping-ponga, 25,5 x 15 x 2,5 cm
autorsko rzeźbiona rączka

estymacja:

2 000 – 3 000 PLN
500 – 700 EUR

WYSTAWIANY:

Anežka Hošková & Maryna Sakowska, „Ora Et Labora Our Love Will Carry On”, Galerie A.M.180, Praga, 23.05–03.08.2023

„Dwustronny obraz i zarazem dwuznaczny obiekt, który nie tracąc swojej pierwotnej, ‘sportowej’ funkcji, staje się rekwizytem BDSM, narzędziem do wymierzania razów, dyscyplinowania ciała. Obie strony przedstawiają tę samą scenę z obu perspektyw – osoby, która odbiera razy i tej, która je zadaje”.

Maryna Sakowska

51

MARTA BORKOWSKA
1988

Bez tytułu, 2021

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MARTA | BORKOWSKA | 2021'

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





Artystka posługuje się różnymi środkami przekazu, a jej twórczość nie pozostaje obojętna na otaczający krajobraz społeczny. Obszarem szczególnie ważnym dla Borkowskiej jest sytuacja kobiet i zagadnienie zdrowia psychicznego. W 2021 roku wraz z Marceliną Amelią rozpoczęły działalność artystycznego inkubatora kultury "Łono". Jak piszą artystki: "Grupa Łono pragnie mówić językiem ciała i emocji" (<https://www.instagram.com/m.art.a.borkowska/>). Duet przeprowadził w 2022 roku projekt "Młā", który stanowił wideo komentarz do jednego z wierszy, który po reformie edukacji pojawił się w polskich podręcznikach dla pierwszoklasistów. Utwór Ewy Skarżyńskiej pt. „Wszyscy mnie lubią” wzbudził wiele kontrowersji, ponieważ promuje model zachowania odległy od współczesnych ideałów przyświecających równouprawnieniu kobiet, m.in. uległość i konformizm. Borkowska szczególnie chętnie wykorzystuje tekstylna i różnego rodzaju części ubioru, w celu obalenia stereotypowego myślenia o działalności kobiet-artystek.

Prezentowany obraz z półną syreną wygiętą na kształt błyskawicy to gest wsparcia dla kobiet walczących o swoje prawa i przywileje. Czerwona muszla trzymana w wyciągniętej dłoni przywodzi na myśl statuetę wolności dzierżącą w ręku płonącą pochodnię – symbol zwycięstwa została zastąpiona znakiem kobiecości – muszlą.

Marta Borkowska studiowała w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, gdzie zajmowała się współczesnymi mediami i projektowaniem wyrobów szklanych. Uczestniczyła w wystawach w instytucjach takich jak BWA Wrocław, BWA Olsztyn, Galeria EXIT we Wrocławiu czy Galeria Karowa w Warszawie.



52 †

KIKI SMITH

1954

"Squirrel", 1998

akwaforta/papier, 50 x 42 cm
sygnowana i datowana p.d.: 'K.K.Smith 1998'

estymacja:

1 000 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Marks Made: Prints by American Women Artists from 1960 to the Present”, wystawa zbiorowa, Museum of Fine Arts St. Petersburg, St. Petersburg (Floryda), 17.10.2015–10.01.2016

„Nasze ciała zostały rozbite kawałek po kawałku i potrzebują uzdrowienia; całe nasze społeczeństwo jest bardzo podzielone... Wszystko jest podzielone i przedstawiane jako dychotomie – mężczyzna/kobieta, ciało/umysł – i te podziały wymagają naprawy”.

Kiki Smith

Kiki Smith to multimedialna artystka niemieckiego pochodzenia działająca w Nowym Jorku. W swoich pracach wykorzystuje szeroką gamę materiałów. Tworzy najczęściej rzeźby, grafiki, fotografie i rysunki. Prace Kiki Smith znajdują się w najbardziej wpływowych kolekcjach na całym świecie, m.in. Albertina Modern w Wiedniu, nowojorskim MOMA, kolekcji Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, Fundacji Louisa Vuitton w Paryżu, Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie czy Narodowym Muzeum Sztuki w Osace.

Twórczość Kiki Smith można zaliczyć do kanonu współczesnej sztuki, która podejmuje wątki krytyczne wobec antropocentryzmu. Szczególnie zauważalne jest to w rzeźbie „Born” z 2002, która przedstawia scenę narodzin człowieka z ciała sarny. Przedmiotem jej artystycznej fascynacji jest materialny aspekt ciała, tkanki i procesy biologiczne. U Kiki Smith skóra to nie tylko powłoka, zawsze stoi za nią żywy organizm. Człowiek u Smith jest zdeterminowany czynnikami biologicznymi, to bliskie naturalizmowi podejście artystka uznaje za najbardziej egalitarne: „Dla mnie o wiele bardziej przerażające jest bycie dziewczyną w miejscu publicznym niż mówienie o układzie pokarmowym. Obie kwestie mają duże znaczenie w życiu, ale zostałam ukarana bardziej za bycie dziewczyną niż za posiadanie układu pokarmowego” (Schliefer, „Inside and Out: An Interview with Kiki Smith”, [w:] Susan L. Stroops [red.], „Kiki Smith: Unfolding the Body, Rose Art Museum,” Waltham 1992, s. 8. Cyt. za: H.R. Kerkham, „Renegotiating Body Boundaries at the Dawn of a New Millennium,” Toronto 1998, s. 42).

Jedną z wczesnych prac podejmujących temat konfrontacji ludzkiego ciała z jego ograniczeniami był cykl grafik „Possession is Nine-Tenths of the Law” (1985) przedstawiający dziewięć ilustracji narządów wewnętrznych utrzymanych w klasycznej konwencji martwych natur. Od lat 80. XX wieku powracającym motywem w jej twórczości jest ciało i aspekt jego przynależności. Późniejsze prace Smith wpisują się w aktualną tematykę posthumanizmu, coraz częściej pojawiającego się na wystawach problemowych. Za przykład może posłużyć instalacja, którą artystka pokazała w 2017 podczas 57. Biennale w Wenecji „Viva arte viva” w głównym pawilonie Giardini. Smith postanowiła stworzyć wielkoformatowe rysunki postaci na japońskim papierze.

„Squirrel” stanowi część cyklu z 1998, który został poświęcony leśnym zwierzętom. Smith swoją fascynację zwierzętami tłumaczy następująco: „Zaczęłam rysować zwierzęta, ponieważ lubię rysować włosy. Zdałam sobie wtedy sprawę, jak podobni jesteśmy do ptaków czy innych ssaków... Włosy i skóra poruszają się na twarzy w taki sam sposób co włosy na ciele zwierzęcia” („Invention/Intervention: Kiki Smith and the Museums”. Exh. brochure. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 1998, [cyt. za:] Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition, Wendy Weitman, Nowy Jork 2003, s. 22). Prezentowana grafika została wykonana w technice akwaforty polegającej na wykonaniu rysunku na miedzianej płytce przy użyciu cienkiej igły, a następnie trawieniu kwasem otrzymanego linią rysunku. Posłużenie się akwafortą pozwoliło na wydobycie bardzo dużej szczegółowości futra tytułowej wiewiórki. Poza wiewiórką Kiki sporządziła studium nietoperza, pszczoły, ptaka i ćmy w locie. Każda z ilustracji pierwotnie była zapakowana w kopertę zatytułowaną w języku angielskim zwyczajową nazwą przedstawionego zwierzęcia.



53

DIANA LELONEK

1988

"*Rubus Caesius* L. (Jeżyna) na polistyrenie i skórze zwierzęcej" z cyklu "Centrum żywych rzeczy", 2016

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 100 x 70 cm
ed. 5/5 + 2 AP

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

WYSTAWIANY:

Diana Lelonek, „Solastalgia”, Set Espai d'Art, Valencia, 2.06-29.07.2023

LITERATURA:

Kwartalnik Rzeźby „Orońsko”, nr 4/2019, okładka

„Porzucony przez człowieka sandał, zarastający mchem w lesie, jest obiektem o statusie śmiecia, który natura włącza w cykl życia, anektuje, zawłaszcza. Diana Lelonek, przenosząc go w przestrzeń galerii, zmienia nie tylko status materialny obiektu – ze śmiecia w dzieło sztuki – ale również przeprojektowuje spojrzenie widza na ów obiekt. Użycie symbolicznego pola sztuki, czyli pewnej przygotowanej i zaaranżowanej przestrzeni percepcji, jest tu częścią działania artystycznego. (...) Narracja, która wytwarza się wokół obiektu – o tym, co jest naturalne, a co sztuczne, jaki status mają śmieci, niejako włączone w życie natury (są elementem obcym czy już należącym do środowiska leśnego, czy może czymś pomiędzy?) – staje się pozamaterialnym tworzywem pracy”.

Michał Łukaszuk





Diana Lelonek to jedna z bardziej rozpoznawalnych artystek multimedialnych na polskiej scenie sztuki. W swojej twórczości wychodzi poza spektrum tradycyjnych mediów, prowadząc projekty zaangażowane na tle ekologicznym. Opus magnum Lelonek to „Center for Living Things” stojący na przecięciu artystycznych fascynacji naturą z eksperymentalnym projektem badawczym. Działanie stanowiło część dysertacji doktorskiej artystki obronionej na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

„Center for Living Things” funkcjonuje w świadomości jako quasi instytut badawczy zapoczątkowany w 2016. Początkowo działanie obejmowało przygarnięcie porzuconych przez człowieka obiektów i oddanie ich ponownie naturze poprzez umieszczenie na terenie poznańskiego Ogrodu Botanicznego. O prowadzonych działaniach Lelonek wypowiada się następująco: „Dla mnie ten projekt jest ważny, pokazuje, że nie ma prostych odpowiedzi: to, co dla jednej osoby będzie śmieciem, dla kogoś innego – np. mszaka – może być domem; dla owadów niebezpieczną pułapką, dla gleby trucizną itd. Nie ma jednoznacznych i łatwych odpowiedzi w takim wypadku. Dla mnie było ważne, żeby to pokazać, przedstawić pewne zjawisko i jego wieloznaczność” (<https://postmedium.art/nerwica-klimatyczna-rozmowa-z-diana-lelonek/>, dostęp: 24.07.2023).

Swoją proces twórczy Lelonek utrwaliła w formie instalacji, artefaktów i dokumentacji fotograficznej prowadzonych działań. Uzyskane w wyniku ingerencji żywych organizmów przedmioty codziennego użytku stały się indywidualnymi dziełami sztuki, utrwalonymi także na serii studyjnych fotografii. Prezentowane zdjęcie znalezionego obiektu z serii „Center for Living Things” przedstawia jeden z pierwszych obiektów, które Lelonek odnalazła na dzikim śmietniku i uczyniła przedmiotem sztuki. Działanie artystki można odczytywać jako eksplorację uniwersalnych wątków kulturowych, takich jak nadprodukcja w czasie późnego kapitalizmu.

Ekologiczne podejście do sztuki Lelonek przejawia się już na poziomie myślenia o tworzywie artystycznym. Działając w duchu „zero waste”, operuje w medium, którym jest żywa tkanka: „Ostatnio dużo zajmuję się tematem roślin i właściwie to one stały się moim medium. Szczególnie zajmują mnie gatunki ‘śmieciowe’: z jednej strony to ciekawe, jak odnajdują się w zdegradowanym przez człowieka środowisku, co badam w projekcie ‘Center For Living Things’; z drugiej są w jakimś sensie przekąźnikiem historii osób zamieszkujących tereny przemysłowe, jak w projekcie Rozkwit czy Hałda rokitnikowa” (<https://magazynszum.pl/katastrofa-klimatyczna-to-nie-sezono-wa-moda-rozmowa-z-diana-lelonek/>, dostęp: 24.07.2023).

Twórczość z pogranicza aktywizmu i bio-artu Diany Lelonek funkcjonuje w równie mierze w Polsce i na świecie. Lelonek aktywnie uczestniczy w międzynarodowych wystawach sztuki od 2011. Dwa lata po rozpoczęciu projektu „Center for the Living Things” została nagrodzona Paszportem Polityki. Jej twórczość pojawiła się na przeglądach m.in. w Wielkiej Brytanii, Czechach, Gruzji, Szwajcarii, Singapurze. Artystka brała udział także w licznych wystawach zbiorowych organizowanych pod auspicjami rozpoznawalnych polskich galerii, m.in.: Centrum Sztuki Wro we Wrocławiu, Galerii Rodriguez w Poznaniu, Galerii Różnia i Galerii Szara w Warszawie czy Galerii Labirynt w Lublinie.

54

NIKITA KRZYŻANOWSKA

1995

"Vendetta", 2023

olej, spray/płótno, 225 x 295 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 500 – 6 700 EUR

WYSTAWIANY:

Nikita Krzyżanowska, „Kochanka śmierci”, Galeria Szara, Warszawa, 11.02–18.03.2023

LITERATURA:

„Kochanka śmierci” Nikity Krzyżanowskiej w Galerii Szarej w Warszawie, „Szum”, nr 32/2023, <https://magazynszum.pl/kochanka-smierci-nikity-krzyzanowskiej-w-galerii-szarej-w-warszawie>



**„POSŁUGUJĘ SIĘ JĘZYKIEM
OBRAZU, SYMBOLI,
MOŻE DLATEGO NIE PISZĘ,
ALE FAKTYCZNIE,
ŻE TE MOŻE BANALNE
RZECZY MNIE INTERESUJĄ -
SZCZEROŚĆ, MIŁOŚĆ, PRAWDA.
TE DOŚWIADCZENIA, EMOCJE,
CNOTY, KTÓRE SĄ U PODSTAWY.
ONE MNIE WŁAŚNIE ZAJMUJĄ”**

NIKITA KRZYŻANOWSKA



55

GOSIA BARTOSIK
1986

Bez tytułu z cyklu "Siłaczki", 2021-2023

węgiel, fiksatywa/bawełna, 40 x 50,5 cm
sygnowany na odwrociu: 'GOSIA | BARTOSIK'

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





Gosia Bartosik, fot. dzięki uprzejmości artystki



Prezentowana praca pochodzi z cyklu „Siłaczki”, który Bartosik realizuje w różnych formach od 2019. Autorka ukazuje kobiety w roli bohaterki codzienności. Proponowany przez artystkę feminizm polega na postawieniu znaku równości między płciami. Bartosik wyraża potrzebę, że warto „uzmysłowić sobie, jak bardzo człowiek jest silny, ile może zrobić. Nie tylko kobieta. Choć dawniej właśnie dziewczyny miały wpajany kanon zakazów i nakazów, a takie coś może czasem tę siłę zniszczyć albo znacznie ją pomniejszać. Nie jest to jednak reguła” (<https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/poczulam-sie-heroicznie-duza,109663.html>, dostęp: 3.08.2023).

Motyw siłaczek Bartosik ma szczególne znaczenie w kontekście site-specific – sztuki zaprojektowanej z myślą o konkretnych warunkach ekspozycyjnych. Ilustracje siłaczek w różnych konfiguracjach pojawiły się na gorzowskich przystankach autobusowych w ramach nawiązanej podczas pandemii współpracy Bartosik i Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie przy okazji projektu „Adaptacje”. Inicjatywa polegała na próbie oswojenia dynamicznie zmieniającej się sytuacji poprzez wyjście ze sztuki w przestrzeń publiczną. Jak dodaje Bartosik, jej siłaczki to „kilka układów siły i waleczności, ciała i mięśni” (<https://www.instagram.com/gosia.bartosik/>, 3.08.2023). Kolejnej odsłony siłaczki doczekały się podczas „Biennale Zielona Góra 2022: Odnowa”. Powstał wtedy mural zrealizowany w przejściu przy ulicy Fryderyka Chopina 21 w Zielonej Górze. Emblematyczne dla Bartosik wizerunki siłaczek uniezależniły się i stały bohaterkami osobnych kompozycji na płótnach, czego przykładem jest wystawiane dzieło. Cztery ustawione w atletycznych pozach kobiety trzymają sztangi bez oznak wysiłku.

Małgorzata Bartosik w 2012 ukończyła studia na Wydziale Malarstwa i Grafiki Warsztatowej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jej prace były wystawiane w muzeach i komercyjnych galeriach, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Galeria Łęctwo, BWA Zielona Góra czy Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu. Artystka w ramach swojej działalności angażuje się także w niezależne projekty: tworzy ziny, reportaże rysunkowe dla „Czasu Kultury” czy karty do tarota (wystawa zrealizowana w formie kart tarota – Forward Tarot, FWD Gallery, 2021).

56

HONORATA MARTIN

1984

"Obrus" z cyklu "Robaki czy owady", 2023

akryl/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | ROBAKI CZY OWADY | OBRUS | 2023 [sygnatura artystki]'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 700 EUR

WYSTAWIANY:

„W cieniu góry”, wystawa zbiorowa, Galeria Szara, Warszawa, 22.04–27.05.2023





„Obrus” z to jedna z najnowszych prac Honoraty Martin z cyklu „Robaki czy owady”, nad którym obecnie pracuje artystka. Centrum zainteresowania nowej serii stanowi relacja ludzi i nie-ludzi. Honorata Martin, operując niuansami językowymi: robaki i owady mówi o potrzebie równego traktowania gatunków występujących w ekosystemie: „Owady czy Robaki myślę, że nie uratujemy świata, jeżeli ich nie pokochamy” (https://www.instagram.com/honorata_martin/, dostęp: 26.07.2023).

Akrylowy „Obrus” przedstawia różnorodność królestwa zwierząt wyrażonego za pomocą nasyconej żywej barwy. Korpusy owadów zostały oddane z weryzmem podkreślającym indywidualny charakter poszczególnych stworzeń i kontrastują z abstrakcyjnym tłem – tytułowym obrusem. Tematem przedstawienia malarskiego Honoraty Martin jest piękno stworzone przez naturę. Jednak artystka dotyka w swojej pracy aktualnych kwestii w epoce antropocenu. Traktując z życzliwością świat fauny i flory, Martin w eufemiczny sposób porusza problem katastrofy ekologicznej i proces zanikania gatunków na naszej planecie.

Artystka poza medium malarskim tworzy performanse wchodzące w interakcję z lokalnymi społecznościami, m.in. na warszawskim Bródnie czy w dzielnicach rodzinnego Gdańska przeprowadziła projekty: „Balkony” (2015), „Z wysoka widok jest piękniejszy” (2015), „Zadomowienie” (2015). Charakterystyczna dla nich jest otwartość na widza w procesie artystycznym. Jak stwierdza Sebastian Cichocki, Martin nie boi się wychodzić z własnej strefy komfortu i działa poza przestrzeniami galerii: „W jej sztuce wpisane jest ryzyko związane z testowaniem artystycznych kompetencji – nie tylko manualnych zdolności, ale także umiejętności budowania tymczasowych wspólnot czy konfrontowania widza z jego własnymi wypartymi pragnieniami – z dala od bezpiecznych i sankcjonujących wagę wydarzenia murów instytucji sztuki” (<https://www.zbrojowniasztuki.pl/pracownice-i-pracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/honorata-martin,684>, dostęp: 25.07.2023).



57 †

MONIKA WEISS

1964

"Baptismal Font" ("Chrzcielnica"), 1998

tusz/papier, 35,5 x 27,5 cm

sygnowany, datowany i opisany: l.d.: 'Baptismal Font 1998 MWEISS'

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR

Twórczość Moniki Weiss ma na celu ukazanie wyobrażenia świata z transregionalnej, feministycznej perspektywy. Istotnym wątkiem w działaniach artystki są publiczne projekty będące efemerycznymi i specyficznymi dla danego miejsca. Prezentowany „Baptismal Font” stanowi szkic do jednej z charakterystycznych interwencji artystycznych Weiss, w ramach której kształt średniowiecznej chrzcielnicy jest wykorzystywany do ukazania embrionalnej fizyczności postaci ludzkiej. W ramach działania artystka zrealizowała projekcję wideo przenoszącą akcję w niematerialny obraz. Z kolei ukazana na prezentowanym dziele impresja ciała stanowi definicję kruchości dotyku. Rysunek staje się tutaj narzędziem utrwalającym formę ciała w ideę. Archaiczny akt rysowania w działaniach Weiss jest nierozłącznym dopełnieniem prac tworzonych przy użyciu nowoczesnych technologii.

Motyw chrzcielnicy był istotnym tematem dla dzieła Weiss z 2004 zatytułowanego „White Chalice (Ennoia)”, gdzie artystka nawiązywała do powrotu do życia w łonie matki. Praca ta była prezentowana w ramach licznych wystaw artystki w nowojorskich galeriach w latach 2004–2006. Sama Weiss zwraca uwagę na duchowy wymiar dzieła, w ramach którego za pomocą technologii opuszcza własne ciało. Narzędziem jej poszukiwań artystycznych jest tutaj ośmiościenna chrzcielnica z włókna szklanego wypełniona wodą, do której od góry jest wyświetlany obraz wideo. Uzyskany w efekcie obraz – odbicie – ukazuje zwiniętą embrionalnie postać, poruszającą się powoli pośród dźwięków szepców i wody. Katarzyna Fałęcka w podejmowanym przez artystkę motywie chrzcielnicy odnajduje nawiązania do dzieł amerykańskiej artystki Roni Horn, której stworzone baseny są metaforą płynności i performatywności. Jednocześnie krytyczka zwraca uwagę na formy lamentu występujące w dziełach Weiss: „Kreując formy ekspresji wykraczające poza język, prace Moniki Weiss nawiązują do historii lamentu jako archaicznej formy muzyki i poezji. Odnoszą się także do zbiorowych form lamentu wykonywanego tradycyjnie przez kobiety jako symboliczny sprzeciw wobec masowego cierpienia spowodowanego wojną. Lament stanowi dla artystki bezpośredni wyraz zbiorowej pamięci i wyjątkową formę wokalnno-muzyczno-liryczną, przez której pryzmat nawiguje historie przemocy” (Katarzyna Fałęcka, Monika Weiss – Biografia [w:] Monika Weiss, Nirbhaya, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, s. 152).

Równie częstym tematem w twórczości Weiss jest woda. Jej szczególne właściwości pozwalają na uchwycenie załamania odbicia otoczenia oraz rozdzielenie sfery wewnętrznej i zewnętrznej. Realizowane przez artystkę instalacje, prace wideo i projekty z użyciem dźwięku były przedmiotem analizy brytyjskiego krytyka sztuki Guya Bretta, który zwraca uwagę na specyfikę czasu i przestrzeni, pozostających tu bez określonego końca i celu. Woda była także tematem pierwszego stałego projektu publicznego artystki zatytułowanego „Nirbhaya”, dedykowanego ofiarom przemocy na tle płciowym. Podobnie jak w przypadku chrzcielnicy, również i tutaj do naczynia wypełnionego wodą był rzutowany film ukazujący ubraną w czarną draperię kobietę przemieniającą się w postacie innych kobiet. Dzieło to pełni funkcję wiecznego odzwierciedlenia, gdzie cienie widzów nakładają się na przemieniającą się kobiecą postać.



58 †

AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA

1972

Portret, 1995-1996

akryl/płyta pilśniowa, 27 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem u dołu: 'Agnieszka Brzeżańska'

estymacja:

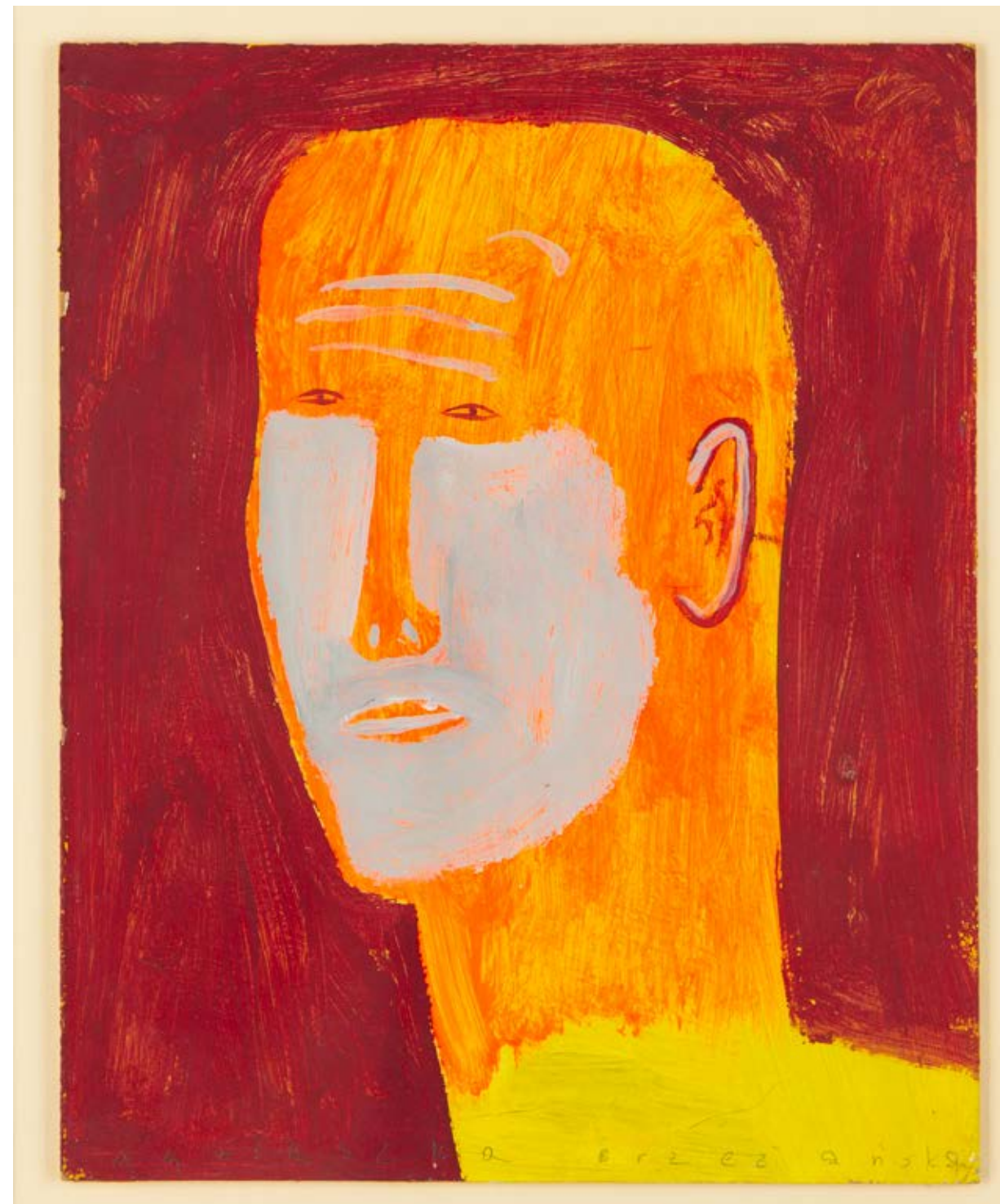
4 000 – 6 000 PLN

900 – 1 400 EUR

Agnieszka Brzeżańska porusza się w różnych technikach od fotografii, przez ceramikę, po rysunek i malarstwo. W swoich kolażach przełamuje występujące pomiędzy nimi sztuczne podziały. Chętnie łączy zaczerpnięte z życia kadry fotograficzne z malarstwem i rysunkiem, komentując otaczającą rzeczywistość. Jej interdyscyplinarne podejście przejawia się także na poziomie zainteresowań artystycznych: fascynuje ją to, co nieuchwytnie i mistyczne. Punktem wyjścia do tematów prac Brzeżańskiej jest ezoteryka, astronomia, matematyka czy popkultura.

Prezentowana praca „Bez tytułu” Agnieszki Brzeżańskiej została wykonana akrylem na płycie. Należy on do przykładów wczesnej, jeszcze studenckiej, twórczości artystki. Obraz wykazuje podobieństwo do „Głowy” wykonanej w 1995. Oba dzieła stanowią studia portretowe i wytyczają ważny moment poszukiwania przez Brzeżańską odrębnego stylu. Późniejsze prace artystki, takie jak te inspirowane uniwersum Star Treka z serii „Kobayashi maru” (2014) odchodzą od figuralności i cechują się zwrotem ku kompozycjom opartym na prostych geometrycznych bryłach.

Agnieszka Brzeżańska ukończyła edukację artystyczną w Polsce na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (1992-95) i w Warszawie (1995-97), którą kontynuowała na Tokijskim Uniwersytecie Sztuk (1998-2001) w Japonii. Jej międzynarodowa kariera nabrała rozpędu, gdy artystka miała 25 lat, zaraz po ukończeniu formalnej edukacji w Polsce. Na kontynencie azjatyckim zadebiutowała wystawą „Kobayashi maru” zorganizowaną w galerii Nanzuka w 2014. Do tego czasu Brzeżańska była wystawiana kilkakrotnie w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Karma International w Zurychu, Kunsthaus Baselland w szwajcarskim Muttens czy DAAD-Galerie w Berlinie.



59 †

GOSHKA MACUGA

1967

"Strajk Kobiet (Logo)", 2022

litografia/papier, 31 x 24 cm
ed. 50

estymacja:
2 500 – 3 500 PLN
600 – 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Goshka Macuga. Plus Ultra”, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 16.03–25.09.2022

Goshka Macuga odnajduje się w dwóch rolach – teoretyczki i praktyczki. W swojej działalności wielką wagę przywiązuje do procesu twórczego. Jej prace są poprzedzone wnikliwą kwerendą i wykazują biegłą znajomość instytucjonalnej historii sztuki. Na kanwie materiałów archiwalnych z Zachęty artystka opowiedziała historię cenzury w Polsce, odwołując się do happeningu Kantora „List” z 1967. Inspiracją są dla niej zarówno źródła archiwalne, jak i własne doświadczenia: „Łączę wiele rzeczy i korzystam z wielu źródeł. Są rzeczy, które zostały zapożyczone z krajobrazu, są rzeczy, które znaleźliśmy w lesie, są także elementy z archiwum. Jest też naprawdę zróżnicowany wachlarz nośników, których używam do prezentowania zebranych materiałów” (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-goshka-macuga>, dostęp: 2.08.2023). Działania Macugi można odczytywać jako sztukę zawłaszczania (appropriation art). Polega ona na zapożyczeniu elementów z różnych utworów w celu stworzenia bogatej w konteksty nowej całości.

Praca „Strajk Kobiet (Logo)” jest jednym z przykładów użycia estetyki fragmentu, samplowania utworu. Zapożyczone logo autorstwa Oli Jasionowskiej przedstawiono w romantycznym entourage’u, co podkreśla rewolucyjny charakter ostatnich protestów. Współczesny emblemat emancypacji kobiet został umieszczony w ozdobnym panneau i wpisany w formę ogrodowego pomnika typową dla sztuki komemoratywnej. Użycie obelisku stosowanego w historii do upamiętniania bohaterów narodowych pozwala zinterpretować ostatnie protesty jako wydarzenia o wielkiej wadze dla dalszej historii Polski. Posłużenie się współczesnym symbolem walki o prawa kobiet koresponduje z wcześniejszą twórczością artystki: „Równocześnie zainteresowanie Macugi problemem cenzury pozwala zobaczyć w czarnym obrysie element tego, co wymazane z historii i pozbawione głosu” (<http://oswiecenie.artmuseum.pl/pl/temat/kolekcje/buw-gm3>, dostęp: 2.08.2023).



60

BOGNA BURSKA

1974

"Pępek bogini", 2021

akwarela/plótno, 100 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Pępek bogini" | Bogna Burska | 2021 Warszawa'


estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

WYSTAWIANY:
Bogna Burska, „Watercolors”, Galeria Szara, Warszawa, 4.06–9.07.2022

„Postępuję się różnymi mediami, dobierając je do podejmowanych tematów. Interesuje mnie poszukiwanie granic sztuki i interdyscyplinarność, a ostatnio relacje między sztukami wizualnymi i teatrem”.

Bogna Burska





Bogna Burska w swojej karierze artystycznej eksperymentowała, działając w różnych mediach. W realizacjach z tkaniny sięgała daleko poza tradycyjne metody pracy, łącząc ze sobą naturalne włosy i nitkę akrylową (Siostry Szelistne, 2020). W instalacjach wychodziła poza przestrzeń jednego obiektu, aranżując całe wnętrza (Arachne, Neuer Berliner Kunstverein, 2003). Roman Lewandowski pisał: „Bogna Burska wybrała zdecydowanie inną ‘drogę’ obrazowania. Jej sztuka to raczej opowieść o przygodach ciała i podmiotu, których dramaturgia często jest wpisana w określoną przestrzeń” (Roman Lewandowski, „Konfrontacje i negocjacje: strategie tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych”, Katowice 2015, s. 261). Na polu malarstwa tworzyła kompozycje bez użycia pędzli malarskich, w celu poruszenia ważnych wątków problemowych, takich jak domowa przemoc (Bez tytułu nr 1, 2001).

„Pepek bogini” to przykład badania możliwości, jakie daje technika akwarelowa. Pastelowe barwy w tej samej tonacji i różnym natężeniu składają się na abstrakcyjną całość. Burska testuje, gdzie kończy się sugerowana przez tytuł przedstawialność. „Pepek bogini” charakteryzuje podobnie kojąca miękkość oddania materii za pomocą środków formalnych, która jest zauważalna na wielkoformatowych fotografiach Wolfganga Tillmansa. Brzoskwiniowa barwa wyróżnia prezentowaną akwarelę na tle innych kompozycji stworzonych przez Bognę Burską w tym okresie („Murano”, „Płyńcie łzy moje, rzekł policjant 2”, „Płyńcie łzy moje, rzekł policjant 3”).

Burska ukończyła malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiowała w gościnnej pracowni Leona Tarasewicza, ucząc się przełamywać sztywne ramy pomiędzy działaniami na płaszczyźnie i w przestrzeni. Kilkakrotnie otrzymała stypendium twórcze od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w 2007 nominacje do Paszportu Polityki w kategorii Sztuki Wizualne i w 2009 nominacje do Nagrody Spojrzenia organizowanej przez Fundację Deutsche Bank. Jej prace znajdują się m.in. w kolekcji Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Muzeum Narodowym w Gdańsku, Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kolekcji Hotelu Europejskiego czy Kolekcji Banku PKO BP.



61 †

NATALIA BAŻOWSKA

1980

"Przyjaciółki", 2022

olej/piótno, 140 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Przyjaciółki | 2022 | [sygnatura artystyki]'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

„Cała twórczość Bażowskiej to pytania o relacje gatunków, istotę ich istnienia, miejsce na emocjonalnej mapie świata”.

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Natalia Bażowska tworzy obrazy, które są zapisem stanu świadomości i wnikliwej obserwacji życia. Idąc w ślady renesansowych mistrzów, biegle porusza się zarówno w malarstwie, jak i medycynie. W jednym z wywiadów mówiła: „Medycyna i sztuka wbrew pozorom mają dużo wspólnego – wspólny korzeń, kiedyś były jednym. Jestem absolwentką wydziału lekarskiego, natomiast z psychiatrii robiłam doktorat. (...) Z perspektywy czasu myślę, że po prostu od dawna fascynuje mnie to, jak funkcjonuje taki cud, jakim jest życie – ciekawi mnie pod każdym względem. Sztuka i medycyna pomagają wniknąć w to, co ukryte, albo właściwie tak oczywiste, że wydaje się nierealne” (<http://www.girlsroom.pl/zycie/7762-natalia-bazowska>, dostęp: 28.07.2023).

Środkiem ekspresji artystycznej, charakterystycznym dla malarskiej twórczości Bażowskiej, są impasty układające się często w abstrakcyjne, niuansowanie kolorystyczne, struktury. Zabieg służy podkreśleniu przemijalności wpisanej w rytm ludzkiego życia: „Nawet jak malowałam portrety, te portrety nie miały bardzo konkretnych rysów. (...) Nie chcę, żeby te osoby były na obrazach bardzo sprecyzowane, one są w ruchu, jakiejś sytuacji, w związku z czym nie są w stu procentach sformułowane, one się przekształcają, one żyją. Często farba jest nakładana w sposób lejący, żeby podkreślić, że nie jesteśmy niczym stałym, nie ma rzeczy stałych w życiu, a my jesteśmy w ciągłej zmianie” (<https://galeria-esta.pl/video/553/>, dostęp: 28.07.2023).

Nierozpoznane do pewnego stopnia figury w zestawieniu z abstrakcyjnym drugim planem pojawiają się także na obrazie „Przyjaciółki”. Na kompozycjach Bażowskiej z 2022 motyw przyjaźni powraca, przyjmując różne formy. Wspólnym dla nich elementem są dwie postacie ustawione w centrum kompozycji, które wyciągają ręce ku górze. Prezentowane „Przyjaciółki” są utrzymane w sielankowej atmosferze radości, którą dopełnia wizja fantastycznej natury. Umieszczenie sceny w otoczeniu fantasmagorycznej przyrody zdradza bliską relację łączącą naturę i wychowaną w górach Bażowską.



62

LILIANA ZEIC

1988

"Benefits of BDSM for trauma survivors 5", 2022

intarsja/drewno, fornir z czeczoty topolowej oraz czeczoty z orzecha kalifornijskiego, płyta MDF, politura szelakowa, stal, 60 x 30 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Liliana Zeic | 2022 | Benefits of BDSM for trauma survivors 5 | Liliana Zeic'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 300 EUR

WYSTAWIANY:

Liliana Zeic, „Pokrzywnice”, Galeria Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 12.05-8.06.2022

„Kin(d) Relations”, wystawa zbiorowa, Centre d'art contemporain Transpalette de Bourges, Bourges, 15.11-30.12.2022

„A Question of Closeness”, wystawa zbiorowa, Kunsthaus Dresden, Drezno, 10.03-3.05.2023





Liliana Zeic, fot. dzięki uprzejmości artystki

Czczotą jest nazywana wada drewna, charakterystyczny obrzęk pnia, który najczęściej pojawia się na brzościach i topolach w wyniku wad genetycznych, mechanicznych uszkodzeń, wirusów bądź grzybów. Na drzewie tworzą się zgrubienia, narośle i wybrzuszenia, które pod powierzchnią kory przyjmują kształty charakterystycznych spiralnych wzorów, plamek i drobnych sęków. Zdarza się jednak, że i taka wartość transcenduje od mankamentu do ozdoby w intarsji, technice łączącej w zdobniczy sposób różne rodzaje drewna.

Liliana Zeic, polska artystka, aktywistka, performerka, doktora sztuk pięknych, w cyklu „Benefits of BDSM for trauma survivors” prowokuje do dyskusji nad rolą wyobrażenia o ideale harmonijnego seksu w heteronormatywnych konstrukcjach oraz sposobu, w jaki BDSM (ang. bondage and discipline, domination and submission, sadism and masochism) angażuje się w te struktury i procesy. Liliana Zeic wykorzystuje „wadliwy” materiał do afirmacji kategorii, które podważają granice patriarcalnych norm społecznych, komponuje miękki materiał drewna w tematykę erotycznych gier dominacji (power play), z ironią spoglądając na argumenty o „naturalnych” i „nienaturalnych” zachowaniach ludzkich.

Poprzez tytuł cyklu, zgłębia ponadto potencjał transformacyjny i transgresywny praktyk BDSM w przetwarzaniu traumy; podkreśla znaczenie BDSM jako sposobu na odkrywanie, przesuwanie i przekraczanie własnych i kulturowych granic, dobrowolne podejmowanie ryzyka i budowanie zaufania poprzez tworzenie intensywnych doświadczeń w obliczu stałości. Jak pisze prof. Robin Bauer, BDSM tworzy alternatywne intymności, które mogą służyć jako podstawa do tworzenia alternatywnych relacji społecznych, co staje się widoczne w kulturze seksualnej, która ceni odmienność i rozwija nietypowe pojęcia płci, seksualności, zgody, piękna, przyjaźni, związku i intymności (Robin Bauer, *Queer BDSM Intimacies: Critical Consent and Pushing Boundaries*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, s. 240).

W tej fascynującej pracy w intarsji mamy do czynienia z portretem równie intymnym, co erotycznym i politycznym. W obszarze tego cyklu Liliana Zeic porusza się zresztą po kobiecej erotyce w niezwykle aluzyjny i zmysłowy sposób, a niektóre z dzieł dopiero po upływie chwili, zbliżeniu do nich, łapczym poszukiwaniu form przez pytający wzrok obserwatora, wyłaniają przed nim swój właściwy temat spośród rozmaitych różnicowań naturalnych wzorów drewna.

63

MALWINA NIESPODZIEWANA

1972

"Ofelia", 2009

linoryt/papier, 19 x 44 cm (arkusz)

sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem u dołu: '5/20 | 2009 -Ofelia- M.Niespodziewana'
ed. 5/20

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

WYSTAWIANY:

Malwina Niespodziewana, „Sprawy sercowe”, Galeria M, Wrocław, październik 2009

„Prace Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej są refleksją na temat człowieczeństwa, poszukiwaniem odpowiedzi na pytania, kim jest człowiek, skąd przychodzi, dokąd zmierza. Mówią o doświadczaniu samotności, ale jednocześnie o istnieniu człowieka wobec i dla innych ludzi. Punktem wyjścia do takiej refleksji jest ciało”.

Andrzej Szczerski



64 †

VERONIKA HAPCHENKO

1995

"Bigger Man", 2022

serigrafia/papier, 50 x 39,5 cm (zadruk)
sygnowany i numerowany ołówkiem na przodzie: '6/30 V.Hapchenko'
na odwrociu pieczęcie: Kwaciarnia Grafiki i Import Export
ed. 6/30

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

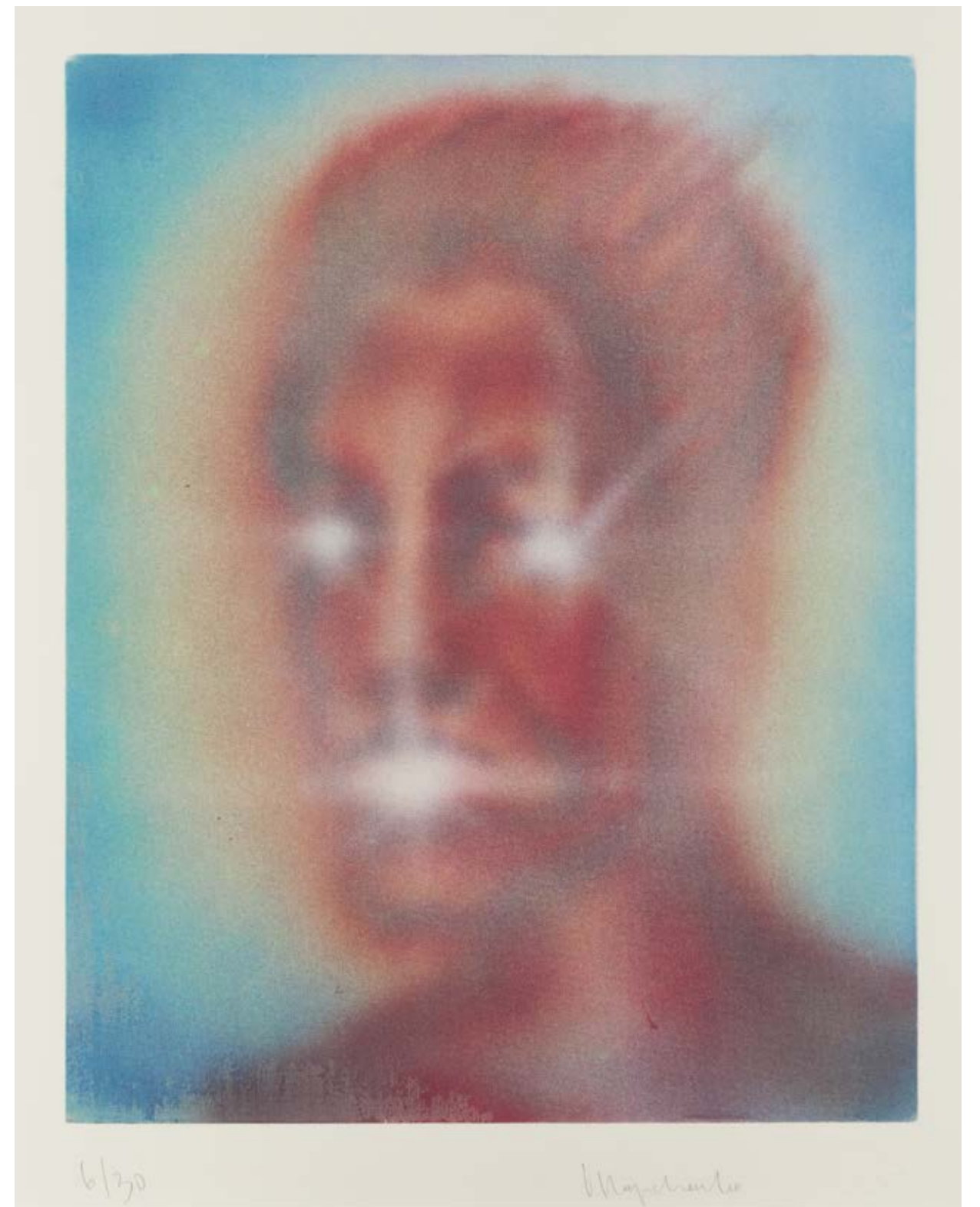
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Import Export, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

Dzieła Veroniki Hapchenko poruszają szczególnie intymny i ważny dla artystki temat, jakim jest Związek Radziecki. Mity z nim związane są nieustannie żywe wśród mieszkańców dawnego terytorium ZSRR, co również skłoniło artystkę do zbadania ich w pracy magisterskiej oraz własnej praktyce artystycznej. Przedmiotem badań Hapchenko są początki Rewolucji Październikowej oraz odrodzone w czasie jej trwania ezoteryczne, okultystyczne grupy i motywy wywierające wpływ na ówczesnych rewolucjonistów, pisarzy, poetów, artystów i reżyserów teatralnych.

Prototypem prezentowanej serigrafii autorstwa Hapchenko był obraz z 2022 o tym samym tytule. Inspiracją do powstania dzieła była historia życia i nauczanie ormiańskiego filozofa i mistyka Georgija Gurdżijewa – założyciela Instytutu Harmonijnego Rozwoju Człowieka, czynnego w Fontainbleau w latach 20. XX wieku. Według szkoły Gurdżijewa najważniejszym celem człowieka było osiągnięcie stanu nieśmiertelności poprzez wybór jednej z trzech dróg: fakira, mnicha lub jogina. Sam filozof opowiadał się jednak za czwartym rozwiązaniem, które nazywał „drogą przebiegłego człowieka”. Wśród wyznawców jego ideologii, przekazywanej również podczas Rewolucji Październikowej, był podobno Józef Stalin. Filozof nieustannie doskonalił sztukę manipulacji i oszustwa, co pozwalało mu na wyłudzenie pieniędzy od osób zależnych od jego nauczania. „Bigger Man”, będący odpowiednikiem Gurdżijewa, jest wybitną postacią polityczną, którą Hapchenko oddała w oryginalnej konwencji artystycznej.



65

MARTYNA BOROWIECKA

1989

"Daj gryza", 2022

olej/piótno, 45 x 31 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARTYNA BOROWIECKA | "DAJ GRYZA" | 45x31 cm | olej na płótnie | 2022'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 600 EUR

WYSTAWIANY:

Martyna Borowiecka x Planeta, „Každy dzień tonę”, Galeria Wanda, Warszawa, 15.04–13.05.2023

LITERATURA:

Marcin Różyc, „Každy dzień tonę”: Sztuka zamiast końca wszystkiego, Vogue, 01.05.2023, <https://www.vogue.pl/a/wystawa-kazdy-dzien-tone-w-warszawskiej-galerii-wanda>





Obraz „Daj gryza” Martyny Borowieckiej zaprezentowano w warszawskiej Galerii Wanda na wystawie „Každy dzień tonę”, której tematem był wyobrażony moment końca świata. Na obrazach z tej wystawy Borowiecka przedstawiała luksusowe dodatki, karty do gry, szkło do alkoholu przywodzące na myśl kawiarniane stoliki z Montmartre z czasów Toulouse-Lautreca. Pojawiały się też grzyby w pótmiskach na cukierki („Play with me”). Jednocześnie poza dekadencją atmosferą płótna sprawiają wrażenie dotkniętych pogańską magią. Ich anonimową protagonistką zdaje się wytworna czarownica wyjęta z planu czarnej komedii Roberta Zemeckisa „Ze śmiercią jej do twarzy”. Ten osobliwy melanż motywów powstał z fascynacji wybiegami mody i kobiecymi magazynami lifestylowymi. Prezentowany obraz pochodzi z okresu po zakończeniu formalnej edukacji Borowieckiej na akademii: „Pozwoliłam sobie na coś, co przez te wszystkie lata było wmawianie mi, że jest infantylne, niewarte uwagi, wszystkie takie zabiegi, które były dla mnie istotne, były tożsame z moją osobą, moją kobiecością. Chociażby poszukiwanie inspiracji w modzie

czy bycie melancholijną...” (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLRLu7yVkdIuTDvICXOHLhJpE6wuSdzJuS>, dostęp: 31.07.2023).

W baśniowym „Daj gryza” głównym elementem kompozycji jest nadgryziony kapelusz różowego grzyba podtrzymywany przez smukłą, wystylizowaną dłoń. Obraz może stanowić aluzję do delirycznych wizji ukazujących się oczom po zażyciu psychodelików. Borowiecka w „Daj gryza” dekoduje także współczesne kanony kobiecego piękna, takie jak czerwone paznokcie. Podążającej w tym duchu interpretacji dzieła podjął się Marcin Różycki: „Innym atrybutem kobiecości są długie i ostre, sztuczne albo naturalne paznokcie. Połączone z ciałem sztylety to symbole kobiecej siły. Wystylizowane paznokcie mogą też oznaczać płemienność, opartą na więziach budowanych podczas wizyt w ulubionym meni-pedi spa” (<https://www.vogue.pl/a/wystawa-kazdy-dzien-tone-w-warszawskiej-galerii-wanda>, dostęp: 31.07.2023).



66 †

MARTYNA CZECH

1990

"Modliszka" z cyklu "Pandemonium", 2021

akryl, olej/plótno, 140 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'czech martyna 2021 | MARTYNA CZECH | "MODLISZKA" | \ z cyklu "PANDEMONIUM" | 140x80 cm | olej&akryl na płótnie | 2021'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'czech martyna 2021 MODLISZKA czech 2021 | czech martyna 2021 | czech martyna MODLISZKA 2021'

estymacja:

20 000 – 25 000 PLN

4 500 – 5 600 EUR

„Od dziecka porusza mnie cierpienie zwierząt i nawet każda kura u babci miała swoje imię, dlatego nie pojmowałam, jak można zabijać te inteligentne zwierzęta, z którymi się przyjaźniłam. Z czasem zwierzęta stały się słabym punktem i zauważyłam, że z członka stada zmieniam się w niewolnika”.

Martyna Czech



Martyna Czech to jedna z czołowych przedstawicielek współczesnego malarstwa nowego pokolenia po 1989. Pełną garścią czerpie inspirację z otaczającej ją rzeczywistości. Swoje obserwacje poddaje krytycznej ocenie, czyniąc to na płótnie malarskim. Obrazy Czech można odbierać jako makabryczne. Są bezpośrednie i elektryzujące pod względem doboru zarówno kolorystyki, jak i tematu. O kolorze Czech wypowiada się, przypisując dużą rolę kontrolowanemu przypadkowi: „Mieszam je intuicyjnie, choć w mej paletce dominują trupie, blade kolory” (<http://miejmiejsce.com/sztuka/kwestia-odpowiedzialnosci-rozmowa-z-martyna-czech/>, dostęp: 27.07.2023).

„Modliszka” z cyklu „Pandemonium” to wariacja na temat obecnego w kulturze genderowego stereotypu. Modliszka stała się synonimem femme fatale, symbolem okrucieństwa. Wbrew pejoratywnym skojarzeniom z kobietą-demonem na obrazie Czech modliszki zostają upodmiotowione w inny niż dotychczas sposób. Jedna z nich spogląda wielkimi, czerwonymi oczami zza półprzezroczystej żółtej kotary do wnętrza pokoju, w którym leży martwe ciało. Druga, mniejsza, przypomina bardziej kanapowego pupila domowego niż krwiożerczą kreaturę. Czy to dwie osobowości w jednej, czy może znak rozpoznawczy, który zbrodniarz

z premedytacją zostawia przy swojej ofierze? Ukazane na pierwszym planie ciało nie pozwala przesądzić o płci ofiary, ani rozpoznać sprawcy dokonanego zabójstwa. Obraną strategię trafnie uchwyciła Karolina Plinta: „(...) Bezkompromisowość i radykalizm Martyny mogą prowadzić oczywiście do ocen trącających moralizmem, a nawet do śmieszności. Czech, ludzi nieszczerze lubiąca (za to, że są źli, za to, co zrobili jej oraz światu), jest równocześnie zagorzałą obrończynią zwierząt jako istot bezbronnych i niewinnych” (<https://magazynsum.pl/nic-nas-nie-laczy-martyny-czech-i-leszka-knaflewskiego-w-bwa-warszawa/>, dostęp: 27.07.2023).

Prace Martyny Czech pojawiały się na wystawach w prestiżowych polskich galeriach i muzeach: Fundacji Galerii Foksal, Galerii Bielskiej BWA, Fundacji Stefana Gierowskiego, Muzeum Śląskim. Czech została laureatką dwóch ważnych konkursów artystycznych: Narodowego Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2015” i Talentów Trójki w 2017. W 2019 otrzymała nominację do Paszportów Polityki. Na fali sukcesów artystycznych jej prace trafiły także do stałych kolekcji w Muzeum Narodowym w Gdańsku i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



67 †

MARTYNA CZECH

1990

"Żywo-płot", 2020

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARTYNA CZECH | ŻYWO-PŁOT | 100x100 CM | olej na płótnie | 2020'

sygnowany, datowany i opisany na bieżym: 'MARTYNA CZECH ŻYWO-PŁOT 2020'

sygnowany podwójnie na odwrociu: 'czech | martyna'

na odwrociu pieczęć galerii BWA WARSZAWA

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 100 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

BWA WARSZAWA

kolekcja prywatna, Warszawa



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi 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 zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja
Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter 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 gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass
"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w 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 aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do 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 procesie 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 oprav.

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 przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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 aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą 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. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem 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 nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

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

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

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

6. Tabela postąpień	
cena	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 - 1500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty
Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie większa od opłaty 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
Wszystkie 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 słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w 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 uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

a) w **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej.
W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjniera 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

1) 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.
2) 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 dokoży 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 umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia 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 licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, 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.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert 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".
4) 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.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) 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.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. 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

1) 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.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z 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 sprzedającej, 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:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z 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 wykorzystać 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 wykorzystać te 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:

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na 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.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego 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

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w 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.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) 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

1) 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.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie oznacza zerzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ**.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego 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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



