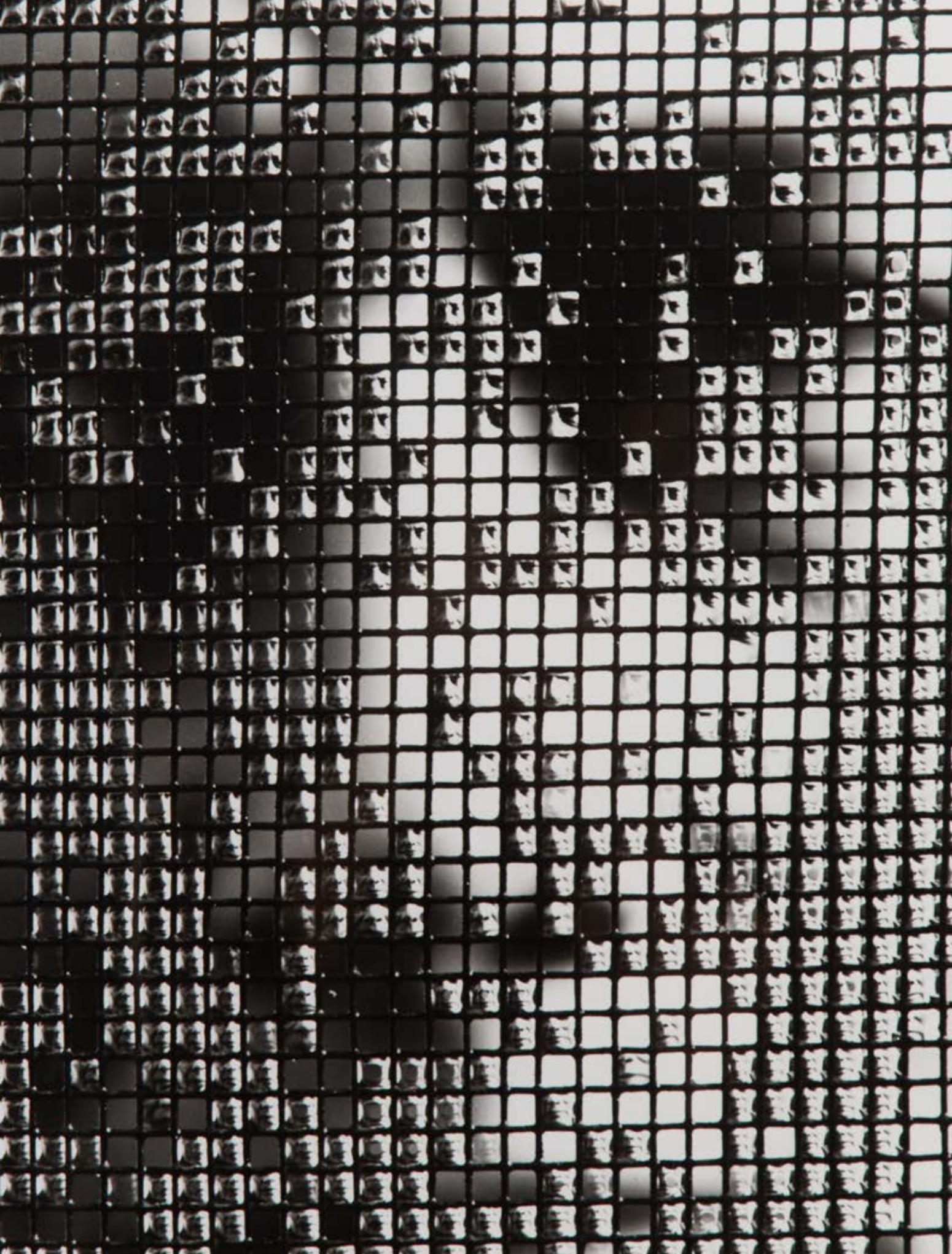
DESA UNICUM

GRAŻYNA KULCZYK
COLLECTION

POWIĘKSZENIE

AUKCJA 20 PAŹDZIERNIKA 2022 WARSZAWA



POWIĘKSZENIE

AUKCJA 20 PAŹDZIERNIKA 2022

CZAS AUKCJI
20 października 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 20 października
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

Teresa Soldenhoff
tel. 506 251 833
t.soldenhoff@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 11:00 - 15:00, środa 14:00 - 18:00, 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: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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 Ołtarzewska
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

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

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

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiewicz
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

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

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

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

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

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

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189

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

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

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

AGATA MATUSIELAŃSKA
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.stanislawska@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

ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531

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

MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453

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

INDEKS

Beecroft Vanessa **405**

Bownik Paweł **460**

Dawicki Oskar **461**

Demand Thomas **417**

Deskur Marta **457**

Dubiel Sławoj **424-425**

Gefeller Andreas **415**

Gierałtowski Krzysztof **441**

González Dionisio **421**

Huan Zhang **407-409**

Keetman Peter **442**

Knaflewski Leszek **456**

Kucharski Marian **438-440**

Kuzyszyn Konrad **406**

Lewczyński Jerzy **426-432**

Libera Zbigniew **455**

Lux Loretta **401-402**

Nieznalska Dorota **452-454**

Osika Maciej **443**

Piasecki Marek **433**

Pindor Błażej **459**

Rolando Bianka **458**

Romer Witold **423**

Ruff Thomas **416**

Sawicka Jadwiga **447-451**

Schlabs Bronisław **434-437**

Smoczyński Mikołaj **410-414**

Vitali Massimo **422**

Zastróżna Joanna **403-404**

Zieliński Krzysztof **418-420**

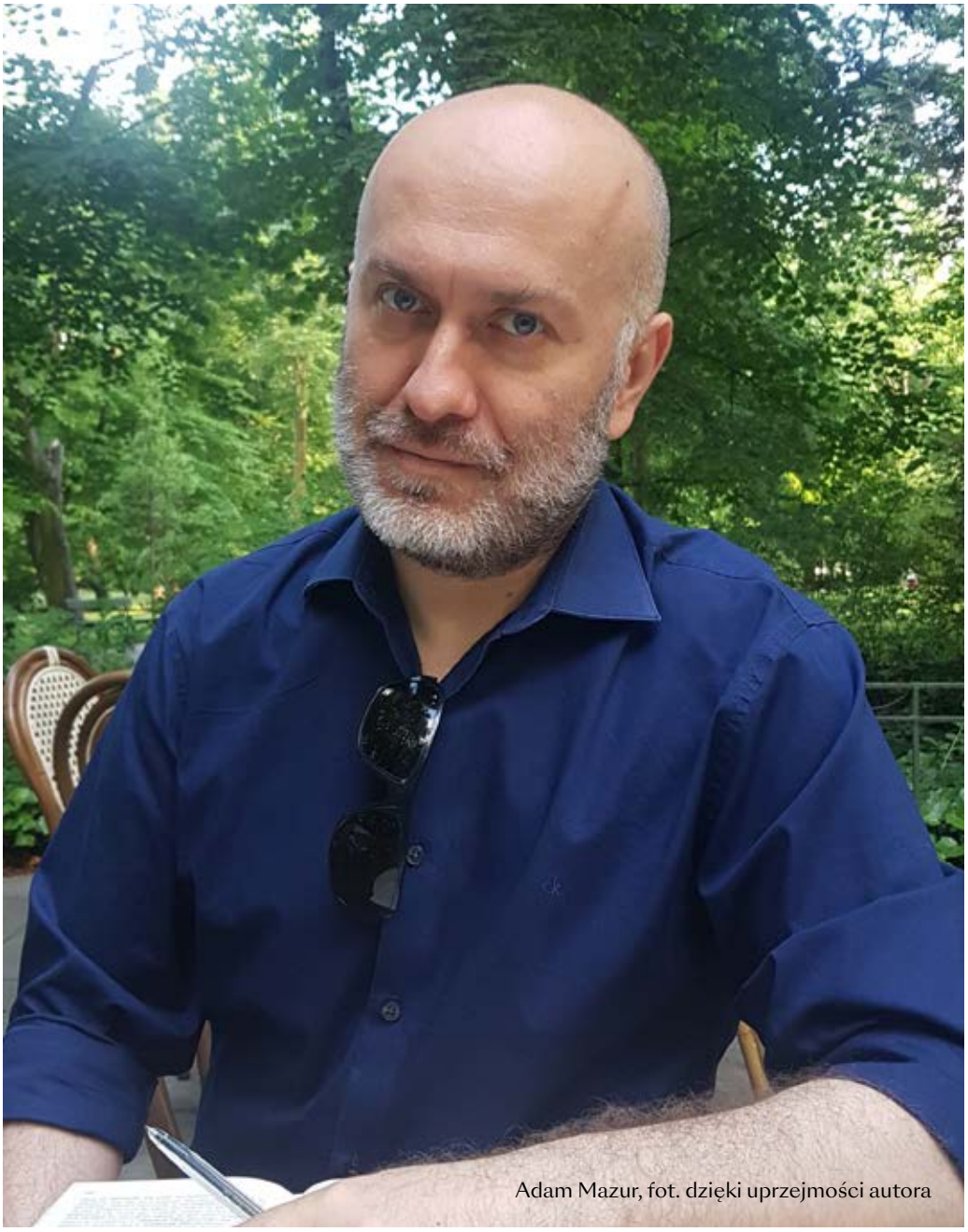
Żmijewski Artur **444-446**

W kolekcji Grażyny Kulczyk fotografia odgrywa rolę szczególną – zarówno medium, jak i wykorzystujący je twórcy, okazali się dla kolekcjonerki wyjątkowo bliscy. To dlatego dla kolekcjonerstwa dzieł fotograficznych jest ona jedną z najważniejszych, wręcz pionierskich postaci, które ukształtowały zainteresowanie, którym teraz się cieszy. Prezentowany zbiór pokazuje rozpiętość jej artystycznych zainteresowań, które sięgają od klasycznej przedwojennej fotografii, poprzez przełomowe dzieła twórców powojennych, aż po najnowsze – i najbardziej odważne – projekty artystów młodego pokolenia. Dlatego zdecydowaliśmy o wyodrębnieniu fotografii z kolekcji poprzez poświęcenie jej projektu „Powiększenie".

Tytuł projektu odnosi się do terminologii fotograficznej, ale również do zwiększania znaczenia fotografii w świecie kolekcjonerskim, która jest stałą i coraz mocniejszą częścią rynku sztuki. Pojawiają się także nowi kolekcjonerzy. Dzieje się tak właśnie dzięki takim postaciom jak Grażyna Kulczyk, która niewątpliwie jest prekursorką tworzenia świadomej i zaangażowanej kolekcji fotografii w Polsce. Z niesłychaną wrażliwością i intuicją wyszukiwania prac różnych artystów i zestawiania ich ze sobą w taki sposób, aby nadawały sobie wzajemnie nowe i odkrywcze konteksty i znaczenia. Wątek ten ciekawie rozwija Adam Mazur w swoim tekście, który zamieszczamy w niniejszym katalogu.

Aukcja pokazuje, jak pasja kolekcjonowania i estetyczne wyczucie pozwalają w ramach jednej kolekcji współistnieć dziełom osobowości polskiej i światowej fotografii. Od eksperymentów formalnych Bronisława Schlabsa i Joanny Zastróżnej, po prace polskiej sztuki krytycznej z „Lego" Zbigniewa Libery i prace Doroty Nieznalskiej, problemy tożsamości i kondycji ludzkiej u Krzysztofa Kuzyszyna i Loretty Lux, po dokumentacje akcji Zhang Huana podejmującego tematy historycznych i politycznych przemian i ich wpływu na zachowania społeczne. Aukcja „Powiększenie" będzie również pierwszą na polskim rynku aukcyjnym tak spektakularną i bogatą ofertą uznanej i poszukiwanej światowej fotografii, w której pojawią się tak znane nazwiska jak Thomas Ruff i Thomas Demand.

Adam Mazur



Adam Mazur, fot. dzięki uprzejmości autora

dr Adam Mazur

Historyk sztuki specjalizujący się w fotografii polskiej i środkowoeuropejskiej, kurator wystaw, redaktor i autor licznych publikacji poświęconych sztuce współczesnej.

Istotną część kolekcji Grażyny Kulczyk stanowi fotografia. Zarówno polska, jak i zagraniczna, czarno-biała i kolorowa, historyczna i współczesna. Tym, co łączy ten bogaty i różnorodny zbiór, jest przynależność do sztuki współczesnej. Grażyna Kulczyk nie ogranicza się do zbierania sztuki jednego nurtu, jednego medium, jednego narodu. Podobnie jest z fotografią, która w kolekcji pojawia się od początku jej istnienia. Zdjęcia łączy wysoki poziom artystyczny oraz intuicyjne, nieoczywiste, ale też odważne wybory, z których znana jest Grażyna Kulczyk. Nic więc dziwnego, że prezentowany na aukcji fragment kolekcji fotografii zaskakuje i budzi emocje. By dostrzec oryginalność całości, wystarczy zestawić obok siebie na przykład wspaniałą, operującą skalą szarości panoramę Tatr z Gładkiej Przełęczy wykonaną w 1949 przez Witolda Romera z barwnym poliptykiem z 2009 Thomasa Demanda. Tylko w kolekcji Kulczyk pochodzący ze Lwowa mistrz nowoczesnej fotografii polskiej może spotkać się z jednym z najbardziej rozpoznawalnych na scenie światowej artystów.

Jeśli przyjrzeć się uważniej, to w polimorficznym zbiorze można odnaleźć wątki charakterystyczne dla Grażyny Kulczyk. Znana z zaangażowania w sztukę kobiet kolekcjonerka ma w swoim zbiorze fotografii istotne dzieła takich artystek współczesnych jak Dorota Nieznalska, Marta Deskur czy Jadwiga Sawicka. Sztuka feministyczna podejmująca tematy płci kulturowej, wprowadzająca do polskiego dyskursu problematykę gender, queer i LGBT jest refleksyjnie zbierana, a także rozwijana poprzez wystawy, konferencje i publikacje organizowane początkowo przez Grażynę Kulczyk w Poznaniu, a od kilku lat, z powodzeniem, w Susch. Z sekwencją prac kobiet łączą się bliskie sztuce ciała i fundamentalne dla sztuki krytycznej prace autorów takich jak Artur Żmijewski czy Zbigniew Libera. Klasycy polskiej sztuki współczesnej rzadko łączeni są z fotografią, choć właśnie w tym medium realizowali niejednokrotnie swoje ikoniczne prace. Do tego nurtu przynależą również obecne w kolekcji zdjęcia wykonane przez Konrada Kuzyszyna i Macieja Osikę, autorów silnie obecnych w fotografii polskiej, ale też kształtujących w latach 90. i na początku wieku sztukę ciała.

Zainteresowanie Grażyny Kulczyk sztuką współczesną łączy się z niezwykłym wyczuciem w doborze prac, które składają się na kanon fotografii XX wieku. W tej sekwencji – którą roboczo nazwać można polską szkołą fotografii – znaleźć można wspaniałe zdjęcia Jerzego Lewczyńskiego, Bronisława Schlabsa, Marka Piaseckiego, Mikołaja Smoczyńskiego, a także wspomnianego wcześniej Witolda Romera. Klasycy fotografii XX wieku obecni są w kolekcji z dziełami pierwszorzędnymi, muzealnymi. Na uwagę zasługuje równie świetny, choć wciąż niedoceniony Marian Kucharski. Prace zmarłego w 2018 Kucharskiego pochodzą z najlepszego okresu i stanowią oryginalne uzupełnienie dobrze znanej kolekcjonerom sekwencji dzieł mistrzów fotografii. Wśród obecnych na aukcji kanonicznych fotografii są reprezentatywne dzieła dokumentalistów Krzysztofa Zielińskiego i Sławoja Dubiela.

Programowo międzynarodowy charakter kolekcji Grażyny Kulczyk manifestuje się również w zbiorze fotografii. Zestawienie Romera i Demanda, jakkolwiek ekscentryczne, pociągnąć można, budując inspirujące zestawienia dzieł Zhang Huana czy Thomasa Ruffa z pracami Pawła Bownika, czy Oskara Dawickiego. Warto zauważyć, że to otwarcie polskiej fotografii i – szerzej – polskiej sztuki na świat jest gestem bezprecedensowym, który wyznacza kierunek rozwoju kolekcjonerstwa w kraju. Przedstawione na aukcji dzieła fotografów mają – podobnie jak prace autorów polskich – rozmaitą wagę. W kolekcji Zhang Huan czy Massimo Vitaliego obecni są dziełami podręcznikowymi, a Thomas Ruff i Thomas Demand interesującymi formalnie, choć mniej opatrzonymi obrazami. Prace różnią się zarówno techniką, jak i wymiarami. Jeśli poliptyk Demanda jest stosunkowo niewielki jak na rozmiary prac tego artysty, to już cykl „Shanghai Family Tree" Huana wymaga odpowiedniej przestrzeni galeryjnej.

Odwaga patrzenia Grażyny Kulczyk sprawia, że w kolekcji są nie tylko „nazwiska" i „ikoniczne

dzieła", ale też prace autorów mniej znanych.

Zaangażowanie kolekcjonerki w dorobek tak osobnych autorek jak Joanna Zastróżna, czy Bianka Rolando pozwala na nowo przyjrzeć się ich dziełu. Poszukiwania kolekcjonerskie dotyczą także prac artystów zagranicznych, a w zbiorze aukcyjnym

uwagę zwracają ciekawe formalnie fotografie mniej znanych autorów: Petera Keetmana, Andreasa Geffellera, Dionisio Gonzáleza. Właśnie te prace wskazują na obecny w wyborach kolekcjonerskich Grażyny Kulczyk element dekoracyjny. Prace wymienionych wyżej autorów i autorek, podobnie jak portrety Loretty Lux, są zwyczajnie piękne i świetnie sprawdzają się we wnętrzu. Kolekcja byłaby zbyt przewidywalna, gdyby składała się wyłącznie z prac krytycznych, politycznych i angażujących. Jest w niej też miejsce na twórczość afirmatywną, estetyczną, liryczną. Wynika to z poczucia humoru, a może nawet ironicznego dystansu, który reprezentuje w zbiorze Grażyny Kulczyk fotografia Oskara Dawickiego „Cannabis Polonica Legalis – Olim Ficus Elastica Robusta". Sfotografowana przez słynnego performera przycięta w charakterystyczny sposób roślina przypomina o wciąż nielegalnych w Polsce miękkich narkotykach. Jest zarazem pracą krytyczną, polityczną, ale też niewinnym żartem, a do tego, oryginalną i piękną martwą naturą.
W kolekcji Grażyny Kulczyk nie ma banalnych aktów, czy prostych ujęć pejzażowych.

Brak fotografii reporterskiej i publicystycznej. Brak fotografii ilustrujących politykę czy przedstawiających historię. Jest za to wiele prac o historycznym znaczeniu, bez których trudno sobie wyobrazić polską, ale też światową historię fotografii i historię sztuki. Nie tylko pod tym względem sprzedaż fragmentu kolekcji Grażyny Kulczyk jest ważnym momentem w historii polskiej fotografii. Ważniejsze od tego, że na rynek trafiają wybitne dzieła o znakomitej proweniencji, pozostaje wskazanie przez Grażynę Kulczyk, jak ważnym komponentem każdej liczącej się, przekrojowej kolekcji sztuki XX i XXI wieku jest fotografia.

„Kolekcja Grażyny Kulczyk jest zbiorem prac najwyższej jakości, o czym świadczą nie tylko liczne pozytywne recenzje z ich wystaw, ale przede wszystkim częste prośby o wypożyczenie napływające z międzynarodowych instytucji. Kształtowana jest z konsekwencją i pasją, przejawiającymi się w strategicznym poszerzaniu prywatnych zbiorów, a także w hojnym wspieraniu światowych muzealnych kolekcji. Dzięki wieloletniej pomocy Grażyny Kulczyk instytucje, takie jak brytyjska Tate czy nowojorskie MoMA, mogły zakupić i przedstawić szerokiej publiczności kluczowe dzieła z regionu Europy Wschodniej.
Wiele z nich to prace nierozpoznanych na świecie artystek, niereprezentowanych wcześniej w wielkich muzeach kształtujących kanon historii sztuki. Entuzjazm i wsparcie Grażyny Kulczyk dla sztuki feministycznej i tej tworzonej przez kobiety odzwierciedla bezkompromisowy program założonego przez nią Muzeum Susch w Szwajcarii. Jego spójność, jakość i krytyczna wartość są reprezentatywne dla Kulczyk, jako kolekcjonerki i mecenaski sztuki”.

Kasia Redzisz

Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007
fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Kasia Redzisz

Historyczka sztuki, kuratorka i dyrektorka artystyczna KANAL – Centre Pompidou, największej instytucji kulturalnej w Brukseli (otwarcie w 2024). Karierę kuratorską rozpoczęła w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2005, gdzie współpracowała z Andą Rottenberg. W latach 2010-2015 pracowała w Tate Modern w Londynie, a w 2014 została kuratorką Tate Liverpool. Współpracowała z Stedelijk w Amsterdamie i nowojorską MoMA. Jako niezależna kuratorka stworzyła wystawę „A Woman Looking at Men Looking at Women" w Muzeum Susch. Wraz z Mihneą Mircan była kuratorką czwartej edycji Art Encounters Biennial w Timișoarze.

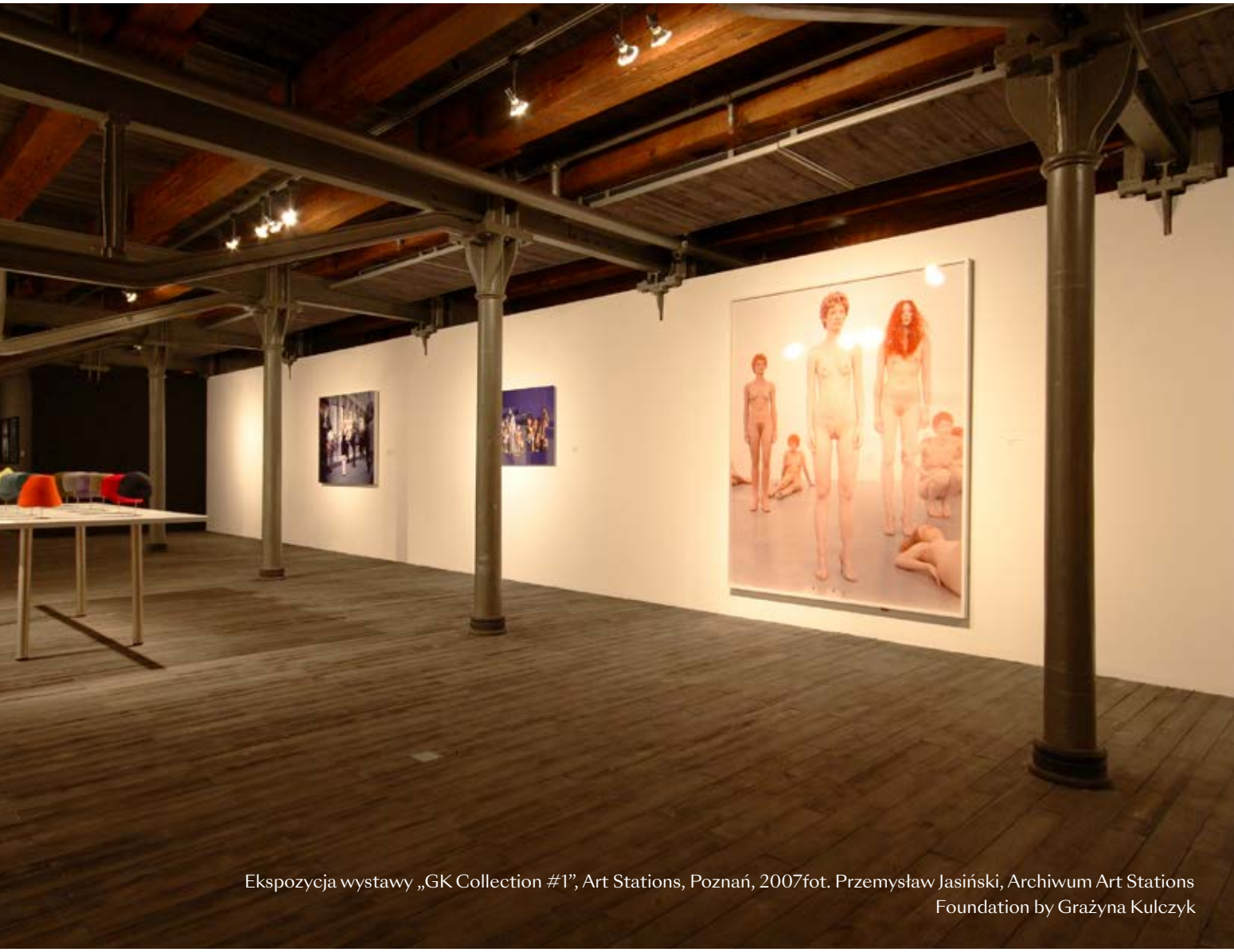
Thaddaeus Ropac

„Jestem niezmiernie szczęśliwy, mogąc wypowiedzieć się na temat jednej z najsłynniejszych kolekcjonerek w Europie, czyli Grażyny Kulczyk. Polska przedsiębiorczyni jako jedna z pierwszych skoncentrowała się na sztuce kobiet, wyprzedzając innych kolekcjonerów, dzięki czemu jej podejście w istotny sposób reprezentuje poglądy na sztukę tworzoną przez kobiety.

Od 2015 roku Grażyna Kulczyk jest członkinią rady programowej Modern Women's Fund Committee nowojorskiego Muzeum Sztuki Współczesnej (MoMA).

W Muzeum Susch, które otworzyła w Szwajcarii w 2019, realizuje wysokiej klasy muzealne wystawy, które prezentują dzieła artystek z wielu krajów i różnych pokoleń. Nasza współpraca przy projekcie dużej realizacji rzeźbiarskiej Valie Export była dla nas zaszczytem i przyjemnością. W 2021 rzeźba 'Die Doppelgängerin' tej austriackiej twórczyni filmu, sztuki mediów i performerki stała się częścią kolekcji Grażyny Kulczyk. Dziś ta ponad czterometrowa rzeźba znajduje się przed wejściem głównym gmachu Muzeum.

Skupiając się na sztuce konceptualnej i feministycznej, a także sztuce z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej, Muzeum obrało za cel propagowanie zjawisk artystycznych, które są pomijane lub niezrozumiałe. To podejście ukształtowało również prywatną kolekcję Grażyny Kulczyk.



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Dzięki swojemu wybitnemu zaangażowaniu Grażyna Kulczyk zmieniła pozycję sztuki kobiet w kontekście międzynarodowym. Muzeum Susch, którego powierzchnia wynosi 1 500 m2, posiada jedną z najważniejszych kolekcji sztuki i zatrudnia wysokiej klasy międzynarodowy zespół badawczy i kuratorski. Każda z wystaw Muzeum to wydarzenie o tak wysokiej jakości, że w pełni usprawiedliwia podróż do Szwajcarii. Grażyna Kulczyk cieszy się wielkim szacunkiem i podziwem w świecie sztuki".

Thaddaeus Ropac

Austriacki marszand, który specjalizuje się w międzynarodowej sztuce współczesnej. Jest założycielem działającej od 1981 autorskiej Galerie Thaddaeus Ropac, która reprezentuje przeszło 60 artystek i artystów w Salzburgu, Paryżu, Londynie i Seulu.

401 †

Loretta Lux

1969

"Portret dziewczyny 1", 2000

Ilfochrome/papier fotograficzny, 22 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odworciu:
'Loretta Lux 2000 | Portrait of a Girl 1 | Ed. 6/20'
na odwrociu nalepka Galerii Torch
ed. 6/20

estymacja:
12 000 - 15 000 PLN
2 600 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Torch, Amsterdam

WYSTAWIANY:
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Poznań 2011

Dziwne, wywołujące niepokój, może samotne, a może w pełni samowystarczalne w świecie, w którym nie istnieje nawet dorosły – młodzi bohaterowie fotografii Loretty Lux przywodzą na myśl określenia dalekie od tych, którymi zwykło się mówić i myśleć o dzieciach w naszym społeczeństwie. Odrealnione, surrealistyczne portrety kilku- i kilkunastolatków to znak rozpoznawczy niemieckiej artystki. Loretta Lux w sposób odważny i bezkompromisowy wprowadziła do swojej twórczości manipulację komputerową i redukcję obrazu fotograficznego, a efekty jej pracy wprowadziły nazwisko twórczyni do kanonu przedstawień dzieci w sztuce obok Diego Velázqueza i Francisca Goyi.

Dla Loretty, malarki z wykształcenia, fotografia to po prostu precyzyjniejsze i powodujące mniejszy bałagan w pracowni narzędzie do komponowania obrazów. Pracuje nad nimi jak nad płótnem malarskim i tworzy zaledwie kilka prac rocznie. Wywołuje je w technice pozytywowej Ilfachrome. Odbitki mają stosunkowo niewielkie rozmiary jak na świat fotografii współczesnej („Ofelia" jest jedną z największych dostępnych odbitek wyprodukowanych przez artystkę).

Prezentowany w katalogu „Portret dziewczyny I" to jedna z prac fotograficznych, które przyniosły autorce rozgłos na samym początku kariery. Minimalistyczne fotografie dzieci zostały wystawione po raz pierwszy w 2004 w Yossi Milo Gallery w Nowym Jorku i od razu przyniosły międzynarodowe uznanie zarówno artystce, jak i nie tak znanej jeszcze wtedy galerii. Podobno część prac została wyprzedana jeszcze przed otwarciem wystawy.

Loretta Lux w początkowych pracach redukowała tło do pustych przestrzeni, ścian lub pastelowego koloru. Artystka zawsze modeluje sylwetki, zmienia proporcje ciała i twarzy, wygładza skórę – znacznie ponad standardy przyjęte w fotografii dokumentalnej. Stroje i paleta barwna są starannie dobrane, gesty – zaplanowane. Spojrzenie bohaterów jest prawie puste, a jednak utkwione w jakimś, zagadkowym, nigdy nieznanym odbiorcy punkcie. Choć modelami są zazwyczaj dzieci znajomych artystki, pojawiające się w jej pracach wielokrotnie, nie są to portrety konkretnych osób, a byty powołane do życia aktem artystycznym, z innej, alternatywnej rzeczywistości, a może nawet z nieziemskich uniwersów. I choć efekt tych manipulacji wygląda jak część sennej (czy też koszmarnej) rzeczywistości – prace Loretty są komentarzem do naszego, jak najbardziej realnego świata. Artystka odnosi się do osamotnienia i alienacji, jakie zafundowaliśmy sobie i naszym podopiecznym w XX wieku. Redukcją tła odsyła nas do destrukcji środowiska naturalnego.

Bronzino, Velázquez, Goya, Runge to nazwiska malarzy, do których najczęściej odwołują się recenzenci prac Loretty. Sama artystka przyznaje się do inspiracji wiktoriańskimi portretami Julii Margaret Cameron i Lewisa Carrolla. A jednak język Loretty, wypracowany już 20 lat temu i odwołujący się do najlepszych malarskich tradycji, zdaje się zyskiwać na aktualności i coraz bardziej wchodzić w dialog z nowymi mediami i popkulturą. Twarze z fotografii przypominają postaci z gier komputerowych i wszechobecnych awatarów z wirtualnej rzeczywistości. Ich zmienione proporcje twarzy można by porównać do efektów osiąganych filtrami z Instagrama lub make-upem popularnym na azjatyckim YouTubie. Czyżbyśmy powoli wszyscy stawali się osamotnionymi dziećmi z pustym spojrzeniem z fotografii Loretty Lux?

402 †

Loretta Lux

1969

"Ophelia", 2005

Ilfochrome/papier fotograficzny, 53 x 38 cm (zadruk)
na odwrociu nalepka Galerii Torch

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Torch, Amsterdam

WYSTAWIANY:
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Siegfried Zielinski, „Minne mich gewaltig!" Obraz ciała i religia w kolekcji Lutza Teutloffa, katalog wystawy, Poczdam 2009, s. 53 (il.)
„O życiu i śmierci. Człowiek w malarstwie i fotografii" - wystawa Kolekcji Teutloff, katalog wystawy, [red.] Andreas Blühm, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Monachium 2010, s. 56 (il.)
Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Poznań 2011

403 †

Joanna Zastróżna

1972

Z serii "Nr 3" I, 2003

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 60 x 50 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'NR 3 | Joanna Zastróżna | Sopot'
odbitka autorska
nakład 4

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa, 2007

Joanna Zastróżna to absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki ASP w Gdańsku. Kierunek, który wybrała, ma wyraźny wpływ na jej twórczość. Zajmuje się fotografią, chociaż nie bez wpływu na jej twórczość pozostaje obraz ruchomy. „Filmowość" kadru widać w jej fotografii. „Po prostu zajmuję się w życiu jakąś działalnością twórczą. I czy się posługuję fotografią, czy potem obrazem ruchomym, tak tego nie rozdzielam (...)" (rozmowa z artystką w ramach „Trójkowo, filmowo, Trójka Polskie Radio", https://soundcloud.com/zastrozna-asia/molehill-trojkowo-filmowo-trojka-polskie-radio, dostęp: 21.08.2022).

Charakterystyczne w jej fotografii jest przekraczanie pewnych granic i eksperymenty z materią, co staje się rodzajem empirycznej alchemii. Sprzyja temu technika, którą wybrała w ramach twórczej ekspresji, czyli malowanie na negatywach z wykorzystywaniem różnobarwnych farb, kładzionych z odmienną intensywnością i stopniem krycia, a także montaż negatywowy. Fotografia jako medium narodziła się w pewnym sensie z potrzeby doświadczania czegoś tu i teraz, „łapania chwili", odzwierciedlania rzeczywistości, dokumentowania określonej sytuacji. Zastróżna w swojej fotografii idzie dalej, prezentując postawę twórczą – zaczyna manipulować obrazem. Ale jest to manipulacja oparta nie na zafałszowaniu, tylko na poszukiwaniach, pewnej analizie psychologicznej, którą poddaje jednostkę ludzką, ale i chęci wyrażenia własnych emocji, kiedy sama przyznaje, że te prace są również o niej.

Zaprezentowana fotografia, pochodząca z 2003 i należąca do serii „Nr 3" I, została wykonana w technice, tak charakterystycznej dla jej stylu. Jednak w przypadku tej fotografii wykorzystanie ulubionych środków wydaje się stonowane. Widzimy pochyloną w lewo postać, stojącą niepewnie z boku kadru i umieszczoną na czarnym tle. Jej oczy są przesłonięte wąską opaską, a usta wydają się celowo podkreślone. Osamotniona postać, mężczyzna pełnym obaw gestem oddala od siebie rękę z rodzajem klatki z uwięzionym w niej okiem. Oko wydaje się wyrażać przerażenie, a jasna kropka w źrenicy kojarzy się z fotograficznym efektem „czerwonych oczu" albo bielmem mogącym służyć jako ilustracja do książki „Miasto ślepców" José Saramago. W tak ujętym i opowiadającym

jakąś historię kadrze widać wyraźny wpływ zarówno surrealizmu, jak i skojarzenia z obrazem filmowym. „Surrealizm i fotografię łączyła fascynacja podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtórem, przenikalnością światów, owych – używając przenośni Bretona – naczyń połączonych" (Agnieszka Taborska, Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, s. 89). Oko jednoznacznie budzi przecież skojarzenia z „Psem andaluzyjskim" Luisa Buñuela, a samo ręczne malowanie po kliszy – eksperymenty, którym oddawał się Salvador Dalí. Anatomiczne części ciała, odcięte od niego i ujęte pod specyficznym kątem, fotografował też Man Ray. Gdybyśmy sięgnęli bardziej współcześnie, pamięć podsuwa nam obrazy znane z filmu „Labirynt Fauna" Guillermo del Toro. Sama artystka, w udzielonym Krzysztofowi Jureckiemu wywiadzie, mówiła: „Dostrzegam swój 'rozwój w czasie' jako samodoskonalenie duchowe (albo tak mi się wydaje?), ponieważ mam bardzo wysublimowane zainteresowania filmem, koncentrujące się głównie na filmie eksperymentalnym, np. ekspresjonizmie niemieckim, dadaizmie czy surrealizmie i jego konsekwencjach, np. Luis Buñuel!" (Joanna Zastróżna, A demony każdy ma swoje, http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022).

Patrząc na fotografię Joanny Zastróżnej, zostajemy skonfrontowani z pewnym niepokojem, pojawia się w nas nastrój niepewności, związany z poczuciem dryfowania po nieokreślonej przestrzeni, co potęguje wykorzystanie różnych elementów o symbolicznym znaczeniu. Artystka uwalnia swoje demony, ale jednocześnie budzi też nasze. „Fotografie Joanny Zastróżnej balansują na granicy realności i wyobraźni, nieświadomości, snu. Z całą pewnością jednak ani owa rzeczywistość, ani także wszystko to, co poza nią nie pociągają za sobą doświadczeń przyjemnych. Sugerują raczej małe, codziennie mikro-traumy, ukryte w spojrzeniach, gestach, dotyku, rozmowach, jak również niewygodnej i boleśnie przejmującej ciszy. (...). Jedyne, co pozostaje, to ukoić je kolorem, złagodzić i rozmyć ostre kontury jawy i snu" (Anna Drewa, http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022).

404 †

Joanna Zastróżna

1972

Z serii "Nr 3" II, 2003

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 60 x 50 cm
opisana ołówkiem na odwrociu: 'NR 3 | joanna Zastróżna | Sopot'
odbitka autorska
nakład 4

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa, 2007

FUJI RDPIII

TRANSFORMACJE

Krytyczka Irina Czmyriewa o pracach Zastróżnej napisała, że „(...) istnieją w świecie rzeczywistym jako iluzja niewyobrażalnej głębi, nie tylko symbolicznej, ale również wizualnej. Jej fotografie wykorzystują koncepcje materialnej dotykalności, oczywistości, dwuwymiarowości i zdolności przenikania wzrokiem zewnętrznych granic materii, co jest niemożliwe w świecie materialnym, jaki znamy. Przy tym technika i temat jej prac przydają im autentyczności, czyniąc je świadkami wizjonerskich eksperymentów" (http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022).

Dla fotografki ważna staje się technika – używając i pozytywu, i negatywu, sięga do swojego malarskiego uwrażliwienia na kolor i ręcznie maluje każdą kliszę. Istotny staje się też sam proces tworzenia, gdzie również odnajdziemy echa surrealistów, dostrzegających rolę żywego koloru jako źródła artystycznego oddechu. Jak zauważa Witold Węgrzyn, artystka „przenosi do twórczości fotograficznej graficzne znakowanie i rozumienie koloru, używa go z malarską swobodą" (Marek Grygiel, http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022). Taki sposób wykorzystania koloru, a przede wszystkim ekspresja, z jaką go używa, może jednak zaskakiwać widza. Mocą jej zdjęć wydaje się więc pomysł na samą historię, którą opowiada. Środki, którymi się posługuje, dodatkowo ją wzmacniają. Barwy, które pojawiają się w jej pracy, zmuszają nas nie tylko do przyjrzenia się im z bliska, ale również do zadania sobie pytań o to, jakie znaczenie w sobie niosą. Dodatkowo zdjęcia przypominają rentgenowskie prześwietlenia, co również nadaje im dodatkowego wydźwięku.
Zastróżna nie boi się konfrontacji z jej światem wyobraźni czy fantazji. Dla niej punktem wyjścia nie jest zastana rzeczywistość, a pewna kreacja, którą tworzy, przefiltrowując ją przez własne doświadczenie, ale również osobiste doświadczanie. Ona „(...) nie tylko odkształca w pewnym sensie swoje fotografie i tworzy sztuczną rzeczywistość na bazie swojej wyobraźni – ona tej rzeczywistości dodaje nowych znaczeń i zamiast ją relacjonować – poddaje własnemu przetworzeniu. Nie podpatruje jej – stara się ją tworzyć, zarówno zdyscyplinowaną formą, jak i świadomie dobranym kolorem" (Marek Grygiel, http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022).

To, co w jej artystycznej drodze poszukiwań jest ważne, to z całą pewnością używane detale – gesty, plamy, grube, jakby malowane światłem linie lub rysy przypominające ślady na często używanej płycie do fotolitografii. Gęste transformacje. To wszystko składa się na efekt, czyli zapis fotograficzny oparty już nie tylko na wyczuciu tonalności koloru, ale też operujący metaforą i abstraktem. „'Ocieranie się' o różne dyscypliny wypowiedzi artystycznej staje się fotografią 'z pogranicza', staje się hybrydą powstałą na styku teatru, inscenizacji, komiksu, rysunku, skrótu graficznego i malarskiej ekspresji. Przedstawia odrealniony świat, nową subiektywną rzeczywistość, własną oryginalną poetykę" (Witold Węgrzyn, http://www.zastrozna.asia/pdf/press_pdf_mmk_2010_catalogue.pdf, dostęp: 21.08.2022).

Kim jest postać z fotografii Joanny Zastróżnej z serii ‘nr 3’ II, z 2003? Mężczyzna zdecydowanym gestem odsuwający od siebie jakąś małą postać, trzymaną do góry nogami, na którą nie chce patrzeć. Wydaje się silny i wysoki. Jego pewność siebie podkreśla widoczne mocne nasycenie kolorami – rdzawy odcień czerwieni, fiolet, ciemna żółć. Czy wybór takiego bohatera fotografii jest związany z pytaniem o odrzucenie jego prokreacyjnej roli? Czy użyty kolor żółty nadaje procesowi fizjologicznemu jakiegoś symbolicznego wymiaru? A może to tylko sen, gdzie dopiero po przebudzeniu możemy odczytać poetykę gestu, mowę ciała i zbudowane napięcie?

Należy jednak przyznać, że budując swoje światy, artystka pozostaje wierna swojej stylistyce. Mimo że jej prace noszą znamiona wykreowanego świata snu, to ich podstawa wydaje się mieć silne oparcie w rzeczywistości. To jej świat opisany własnym, oryginalnym, wizualnym językiem, naznaczony również osobistym rysem patrzenia, kiedy sama przyznaje, że te fotografie są w jakiś sposób o niej samej.

405 †

Vanessa Beecroft

1969

"VB 43.019", 2000

C-Print/papier fotograficzny, diasec, 229 x 180 cm

estymacja:
130 000 - 150 000 PLN
27 500 - 31 700 EUR

WYSTAWIANY:
Vanessa Beecroft: VB43, performance, Gagosian Gallery, Londyn 9.05.2000
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007
„Performer", Art Stations, Poznań, 18.01-5.05.2013

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 113 (il.)

Nagie, półnagie, w bikini od Toma Forda, w puchowych kurtkach i prochowcach. Pomalowane na czarno, pomalowane na biało, pokryte gliną, w perukach, tylko rudymi włosami, tylko białymi włosami, głowami w workach. Boso lub – zdecydowanie częściej – w szpilkach, oraz ze stopami w ziemi, posadzonymi niczym rośliny.

Zazwyczaj młode, posągowe kobiety z performansów Vanessy Beecroft bez słowa stały, leżały i siedziały w największych światowych muzeach (Guggenheim Museum), przestrzeniach publicznych (lotnisko Johna Kennedy'ego), galeriach handlowych (historyczna Galleria Vittorio Emanuele II w Mediolanie) i na Biennale w Wenecji. To, co bywało krytykowane przez oponentów artystki, jest jednocześnie kluczem do jej międzynarodowego sukcesu – absolutna konsekwencja. Włoska artystka od prawie 30 lat pozostaje wierna konwencji swoich performansów opartych na figurach kobiet, których zmieniające się atrybuty i pozycje wchodzą w dialog z różnymi kontekstami: społecznymi, politycznymi, jak i komercyjnymi.

Pierwszy z performansów Vanessy Beecroft dotyczył jej historii zaburzeń odżywiania. W „VB01" kobiety ubrane w odzież artystki podawały sobie książkę „Book of food" z dokumentacją wszystkich produktów, jakie Beecroft spożyła w latach 1985 i 1993. Od tego czasu każdy performans oznaczany jest następującymi po sobie numerami i oparty na motywie grup ludzkich.

„VB43” zostało stworzone na pierwszą indywidualną prezentację artystki w Wielkiej Brytanii, w 2000 roku w Gagosian Gallery. Nagie kobiety z włosami w kolorze włosów Beecroft powolnie zmieniały pozycje w przestrzeni galerii. Ich wygląd nawiązywał do brytyjskiego stylu, pozy przywodziły na myśl figury z klasycznego malarstwa i rzeźby. Kobiety u Beecroft jednocześnie prawie zawsze przywodzą na myśl ikoniczne kobiety z fotografii Helmuta Newtona, zgrabne, nieme superbohaterki, zawieszone w czasie, z obietnicą historii do odkrycia. Performansy trwały nawet trzy godziny, przez co stawały się też opowieściami o fizyczności i wytrzymałości, szczególnie kobiecej.

Z czasem prace Beecroft zaczęły wykraczać poza opowieść o swojej płci i cielesności. Jedno z najbardziej zaangażowanych – i jednocześnie wzbudzających wiele kontrowersji – dzieł artystki zostało pokazane na 52. Biennale w Wenecji. W „Still Death! Darfur Still Deaf?” około 30 sudańskich kobiet leżało bez ruchu na płótnie pokrytym czerwonymi plamami, niczym martwe ciała. Beecroft w ten sposób odniosła się do ludobójstwa w Darfurze w Sudanie. Jednocześnie jej cielesne scenografie objawiają także swoje komercyjne oblicze. Uświetniły one otwarcie sklepu Louis Vuitton na Champs-Élysées w Paryżu czy premierowy odsłuch albumu Kanye’a Westa. W ten sposób artystka zdaje się mówić publiczności, że konsekwencja artystyczna nie oznacza braku elastyczności i tym samym jej wypowiedzi rozwijają język zarówno sztuki, jak i popkultury.

Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński/MOVE

Ekspozycja wystawy „Performer", Art Stations, Poznań, 2013
fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

406 †

Konrad Kuzyszyn

1961

Z cyklu "Kondycja ludzka" - tryptyk, 1988/89

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
fotografia nr 1 - 11 x 15 cm (w świetle passe-partout)
fotografia nr 2 - 9 x 13 cm (w świetle passe-partout)
fotografia nr 3 - 12 x 16 cm (w świetle passe-partout)
dwie pierwsze części sygnowane, datowane i opisane na odwrociu oprawy: 'FOTOGRAFIA NA PAPIERZE 1988/89 | KKUZYSZYN 2/3'
na odwrociu dwóch pierwszych części nalepki z Rempexu
odbitki autorskie
ed. 2/3

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Poznań 2011

TRANSGRESJE

Konrad Kuzyszyn

Konrad Kuzyszyn jest artystą, którego nietrudno wpisać w nurt „sztuki ciała", mimo że on sam nie lubi tego określenia, przedkładając ważność człowieka nad łatwe zaszufladkowanie. Zapytany w rozmowie przez Adama Mazura o własne doświadczenie egzystencjalne, przełożone na tworzoną przez niego sztukę, odpowiada, że trudno to określić słowami. Dla niego priorytetowy jest sam motyw, oparty na analizie zjawisk, który staje się nośnikiem sensów, emocji czy kodów: „(...) odkryłem motyw czy ikonę ciała człowieka, traktując go jako archetypiczny język. Potem była to postać mojego ciała, którą wpasowywałem w kolejne wątki czy rozstrzygnięcia. Za każdym razem intuicyjny sygnał był pretekstem do szukania formy najbliższej doświadczeniom pochodzącym przecież z wnętrza samego siebie" (Adam Mazur, Improwizacja w oparciu o charakter i konstrukcję osoby. Rozmowa z Konradem Kuzyszynem, „Szum", źródło: https://magazynszum.pl/, dostęp: 24.08.2022).

Jeden z głównych wątków tematycznych twórczości Kuzyszyna stanowi śmierć. Jest to doświadczenie mu bliskie, które stara się w pewien sposób oswoić, poznać, niejako przetrwać, odrzucając zbyt dla niego, jak twierdzi, emfatyczne określenie „przemijania". Nie definiuje też siebie przez pryzmat narzędzi, które wybiera – czy będzie to negatyw, lepienie w żywicy, filmowanie czy rysunek – stają się one raczej pewnym sposobem wyrażania, umiejętnie wzmacniającym wizualny język. Kuzyszyn nie ukrywa, że fascynuje go eksperyment – długi czas naświetlania, używanie transfokatora i kilku źródeł światła, a nawet malowanie po fotografiach, dla podkreślenia ich plastyczności. Zapytany, czym dla niego jest sztuka, odpowiada: „Stanem osobnym, możliwością poszerzania doświadczania rzeczywistości, a jednocześnie

jej kreowaniem, mającym jakąś wspólną cechę z prokreacją. (...) Doświadczam stwarzania bytów wcześniej nieistniejących, które podlegają mojej racjonalizującej uwadze wytwarzania. Utwory te z doznania pochodzą i mają powodować doznanie, jak wspomniałem, choćby natury formalnej czy estetycznej" (Adam Mazur, Improwizacja w oparciu o charakter i konstrukcję osoby. Rozmowa z Konradem Kuzyszynem, „Szum", źródło: https://magazynszum.pl/, dostęp: 24.08.2022).

Na początku działań artystycznych Konrad Kuzyszyn nie obawiał się pokazów wypełnionych ekspresjonistycznym odwołaniem do Man Raya i klasyki fotografii, chociaż zbulwersował odbiorców łamiącym nawyki i konwenanse erotyzmem, widocznym w części z pierwszych prac. W 1991 brał udział w wystawie zorganizowanej w Galerii FF – „Zmiana warty", uznawanej za pokoleniową. Spore kontrowersje wzbudził cykl pokazany na wystawie „Exi(s)t (ilustracje)" w warszawskiej Małej Galerii ZPAF-CSW. Twórca wykorzystał dość drastyczny temat, zainspirowany wizytą w łódzkim Collegium Anatomicum Akademii Medycznej, który „(...) posłużył do przedstawienia osobistych przemyśleń egzystencjalnych. Posługując się techniką fotomontażu negatywowego, dokonał fotograficznej manipulacji, łącząc własny wizerunek z przerażającymi portretami zmarłych, przeznaczonych do studenckich praktyk prosektoryjnych. Poprzez strach egzystencjalny, jak mówił Kuzyszyn, pragnął poznać sam siebie" (Krzysztof Jurecki, Konrad Kuzyszyn, Culture.pl, źródło: https://culture.pl/, dostęp: 24.08.2022).

Ciało staje się dla twórcy polem badawczym – formą uwięzioną w czasie, którego bieg próbuje zahamować. Jest również tematem zaprezentowanego tu tryptyku „Kondycja ludzka". To cykl czarno-białych autoportretów, gdzie powracającymi motywami jest multiplikacja, celowa deformacja i wzajemne przenikanie gestów, natomiast punktem wyjścia sylwetka nagiego mężczyzny. Postać staje się niejako tworzywem i materią – plecy, wyrastające z nich głowy i dziwnie splecione ramiona – człekokształtne hybrydy, o zaburzonej proporcjonalności. „Zawsze pracowałem jedynie na własnym ciele, wychodząc z pragmatycznego założenia, że mam siebie zawsze pod ręką i nie muszę się krępować ani odpowiadać za ewentualne porażki czy naruszenia. Jestem sam w sobie i dla siebie. Jestem sobą w dwójnasób. (...) Ten autoportret to fotograficzna wylinka. Jest stanem rzeczy w cielesnym skafandrze i świadectwem próby wychodzenia zeń. Obrazuje mojaźń" (Konrad Kuzyszyn, Autoportret zwielokrotniony, https://uap.edu.pl/uczelnia/kadra/kuzyszyn-konrad/, dostęp: 24.08.2022). Środki wykorzystane przez artystę mają sprowokować nas – odbiorców, do zmiany percepcji, a jego fotografie stają się tym samym zapisem procesu transgresji.

407 †

Zhang Huan

1965

"Shanghai Family Tree" - 9 części, 2001

C-Print/papier fotograficzny, dibond, plexi
101 x 152 x 4 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'[nieczytelnie] 2001 | 5/8'
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Zhang Huan | Shanghai Family Tree (9 pieces) | c-print, photographic paper, plexiglass | 101 x 152 x 4 cm | GRAZYNA KULCZYK COLLECTION'
ed. 5/8

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
85 000 - 127 000 EUR

POCHODZENIE:
Phillips de Pury & Company, Londyn, 2007

WYSTAWIANY:
Zhang Huan, Sherman Galleries, Sydney, 2006
„Body Language. Contemporary Chinese Photography", National Gallery of Victoria, Melbourne, 14.03-18.05.2008
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Art Stations, Poznań 2011

Zhang Huan współtworzył historię sztuk performatywnych obok artystów i artystek starszego pokolenia, takich jak Joseph Beuys, Marina Abramović i Chris Burden. Jego odważne, czasem drastyczne i kontrowersyjne działania przyczyniły się do międzynarodowego rozpoznania chińskiej sceny performansu w latach 90. XX wieku. Wtedy to m.in. przemienił się w żywy lep na muchy, pokryty wyłącznie rybim olejem i miodem, unieruchomiony na 60 minut w starym, zniszczonym szalecie w East Village. To on także, podczas performansu w Whitney Museum, wystąpił w stroju z surowego mięsa ukształtowanego w muskuły superbohatera, wpisując się tym gestem w długą historię reprezentacji jedzenia odzwierzęcego w sztuce, jeszcze przed wprowadzeniem tego wątku do popkultury przez Lady Gagę.

Zarówno działania performatywne, jak i późniejsze prace malarskie, rzeźbiarskie i fotograficzne Zhang Huana łączy osobista tematyka. Artysta w swojej pracy łączy wspomnienia z Chin z doświadczeniami życia w Stanach Zjednoczonych. Opowiada – m.in. w prezentowanej na aukcji pracy – o mierzeniu się z problemami tożsamościowymi osoby żyjącej pomiędzy dwoma krajami i dwiema bardzo odmiennymi kulturami, o zawieszeniu pomiędzy konsumpcyjnym Zachodem a tradycyjnym i konserwatywnym Wschodem, o swobodzie i posłuszeństwie, ale i zmaganiach jednostki z wszelakim dziedzictwem.

„Shanghai Family Tree" to praca, która nawiązuje do poprzedniej, jednej z najbardziej znanych serii fotograficznych Huana – „Family Tree" („Drzewo genealogiczne"). Oba projekty powstały dwa lata po przeprowadzce artysty do Nowego Jorku. Do ich wykonania Zhang Huan zatrudnił kaligrafów, którzy stopniowo zapełniali jego twarz chińskimi słowami. Było to kombinacja znanych mu nazwisk, zapis osobistych historii, wyuczonych opowieści i przypadkowych myśli. Kaligrafowie używali również słów ze starej chińskiej praktyki mapowania osobowości i przepowiadania przyszłości na podstawie rysów twarzy. „Family Tree" miało reprezentować rodowód artysty, który wychował się na chińskiej prowincji. Ale zamiast wyjaśniać charakter i los

Zhang Huana te tradycyjne znaki dywinacyjne ostatecznie zaczęły przesłaniać jego tożsamość pod gęstą warstwą narodowo uwarunkowanych odniesień. Z ostatecznie zupełnie czarna twarz stała się alegorią tego, jak kultura może całkowicie podporządkować sobie jednostkę i przysłonić jej tożsamość.

„Drzewo genealogiczne Shangaju" jest kontynuacją tej myśli. Na zdjęciu obok artysty stoi kobieta i mężczyzna, a wraz z postępem pokrycia ich twarzy chińskimi słowami z tła zaczyna wyłaniać się miasto – symbol represji i dominacji. Jednocześnie przez statyczne i sztywne pozy modeli, ustawionych nienaturalnie jak w zaaranżowanych rodzinnych fotografiach studyjnych, podkreślony jest paradoks niewystarczalności języka w komunikacji międzyludzkiej.

Artysta przywołał te dzieła jeszcze raz w 2015 podczas wystawy „15 rooms" w MoMA. Tam performens Zhanga – wystawiany obok prac Mariny Abramović, Bruce'a Naumana i Yoko Ono – był wykonywany na żywo, już nie na samym autorze, ale na modelach i modelkach.

Inspiracją do tych działań najprawdopodobniej była praca innego chińskiego artysty, Qiu Zhijie. „Writing the 'Orchid Pavilion Preface' One Thousand Times" z 1986. Została stworzona przy użyciu pędzla i tuszu, którym artysta stopniowo pokrywał kawałek papieru starożytnymi tekstami przypisywanymi Wangowi Xinshi (303-361 n.e.), aż nośnik stał się zupełnie czarny.

Działania performatywne Zhang Huana były zawsze starannie dokumentowane, a z czasem – tak jak stało się to w przypadku prezentowanych na aukcji prac artysty – stawały się wyłącznie przygotowaniem do wykonania serii zdjęć – ostatecznego „produktu". Z czasem w jego twórczości zaczęły pojawiać się także malarstwo, wielkoformatowe rzeźby nawiązujące m.in. do przejścia Huana na buddyzm, a nawet tworzone do sztuki teatralnej scenografie, w których twórca – wciąż zawieszony między Chinami a Stanami Zjednoczonymi – podejmuje tematy tożsamości: narodowej, kulturowej i duchowej jednostki.

Ekspozycja wystawy „Tożsamość. Fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 2011
fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

408 †

Zhang Huan

1965

"Foam" - tryptyk, 1998

C-Print/papier fotograficzny, dibond,
101,5 x 68,5 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'[nieczytelnie] 1998 | ap 1/5'
ed. 4/15

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 400 - 10 600 EUR

WYSTAWIANY:
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań, 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Art Stations, Poznań 2011, ss. 48-49

Zhang Huan wychował się w An Yang w prowincji Henan w Chinach, skąd wyruszył na studia malarskie do Pekinu. Tam rozpoczął działalność performatywną, opartą na testowaniu własnej wytrzymałości fizycznej i tego, co było akceptowane przez władze na początku lat 90., po masakrze na placu Tiananmen. W 1998, w którym powstawała prezentowana praca, przeprowadził się do Nowego Jorku. Szok kulturowy, jakiego artysta doznał po przyjeździe do Stanów, jak i wcześniejsza przeprowadzka między chińskimi prowincjami, były przez długi czas jednym z głównych motorów napędowych do działalności artystycznej. Najgłośniejsze wypowiedzi z przełomu wieków dotyczyły właśnie jego kulturowej tożsamości.

„Foam” („Piana”) to pierwszy fotograficzny projekt Zhang Huana – mistrza chińskiego performansu. Zdjęcia z tej serii należą do najbardziej znanych i szeroko kojarzonych obrazów z dorobku artysty.

Na serię „Foam”, wykonaną w tym okresie, składa się dziesięć fotografii. Na każdej z nich artysta pokryty jest pianą, która w wielu kulturach przywodzi na myśl narodziny z wody czy mityczne postacie morskie. Usta ma otwarte, jakby chciał coś powiedzieć, ale zamiast dźwięku wydobywają się z nich fotografie członków jego rodziny. A zatem akt mowy – jak zdaje się sugerować artysta – który ma być wyrazem mówiącego, został ukształtowany przez własny rodowód, a także dziedzictwo partnerki życiowej, matki jego dziecka. Przodkowie przemawiają przez niego.

W 2001 artysta stworzył kolejne prace oparte o autoportret i mówiące o dominacji kultury i korzeni rodzinnych nad jednostką: fotograficzne „Family Tree” i „Shanghai Family Tree” i instalację „Peace”. Cztery lata później Zhang Huan przeprowadził się do Szanghaju, jednego z najbardziej zróżnicowanych i liberalnych miast Republiki Chin. Tam skupił się na twórczości rzeźbiarskiej i malarskiej, która wielokrotnie odnosiła się do idei i wartości buddyzmu. W ten sposób nie tylko swoją twórczością, ale i wyborami życiowymi, Zhang Huan zobrazował drogę, jaką jednostka może pokonać od buntu, przez wnikliwą obserwację i konstatację własnych ograniczeń, po akceptację i spokojną kontemplację.

409 †

Zhang Huan

1965

"My Boston (#3)", 2005

C-Print/papier fotograficzny, dibond, 102 x 203 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'[nieczytelnie] | 8/8'
ed. 8/8

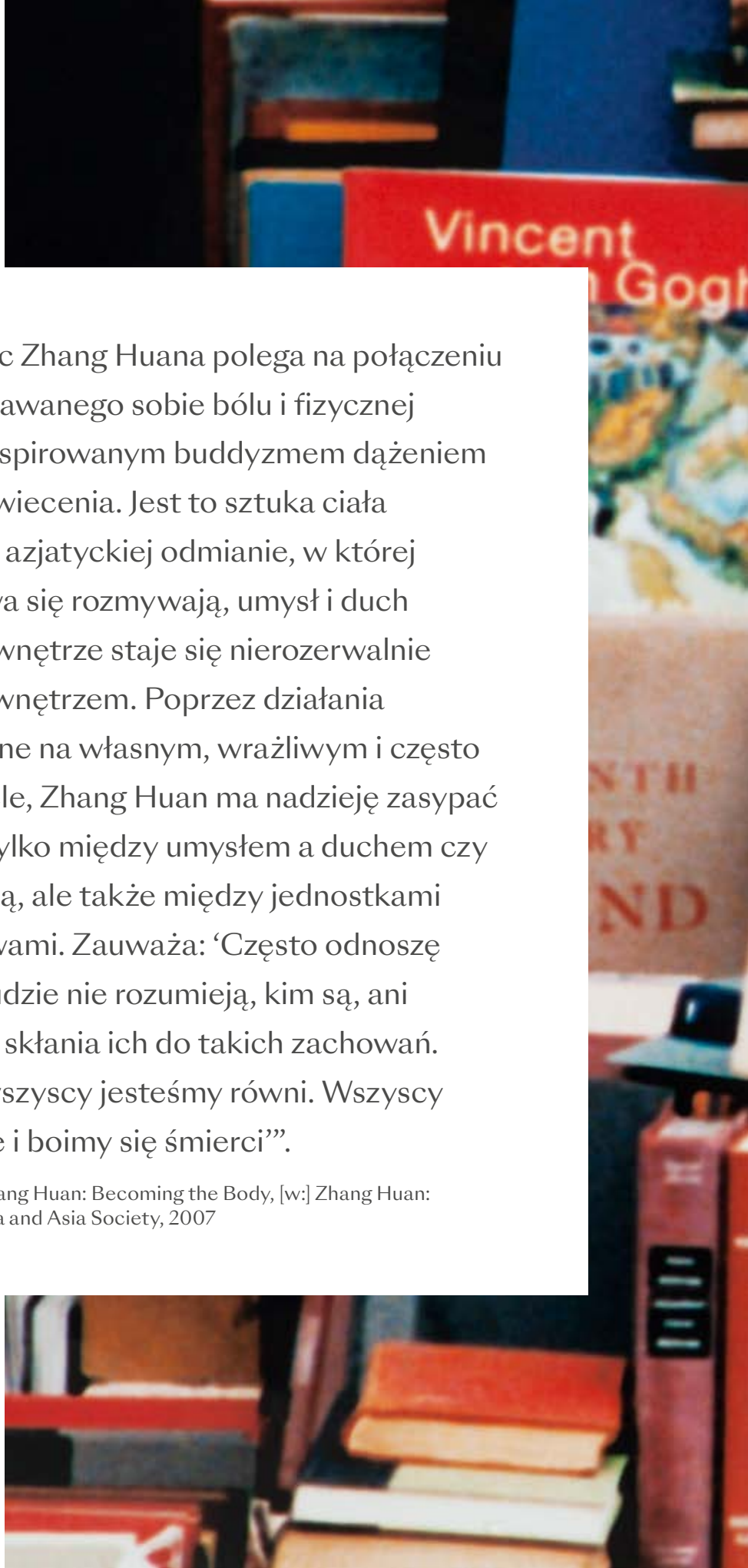
estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
10 600 - 16 900 EUR

POCHODZENIE:
Max Lang, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
„Zhang Huan - selected works 1995-2006", Max Lang Gallery, Nowy Jork, 2006
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 28 (il.)

Vincent van Gogh
ENGLAND



„Paradoks prac Zhang Huana polega na połączeniu przemocy, zadawanego sobie bólu i fizycznej transgresji z inspirowanym buddyzmem dążeniem do pokoju i oświecenia. Jest to sztuka ciała o specyficznie azjatyckiej odmianie, w której przeciwieństwa się rozmywają, umysł i duch stapiają się, a wnętrze staje się nierozerwalnie związane z zewnętrzem. Poprzez działania skoncentrowane na własnym, wrażliwym i często cierpiącym ciele, Zhang Huan ma nadzieję zasypać przepaść nie tylko między umysłem a duchem czy naturą a kulturą, ale także między jednostkami i społeczeństwami. Zauważa: ‘Często odnoszę wrażenie, że ludzie nie rozumieją, kim są, ani nie wiedzą, co skłania ich do takich zachowań. Ale w końcu wszyscy jesteśmy równi. Wszyscy kochamy życie i boimy się śmierci’”.

Eleanor Heartney (Zhang Huan: Becoming the Body, [w:] Zhang Huan: Altered States, Charta and Asia Society, 2007

410 † Ω

Mikołaj Smoczyński

1955-2009

"The Secret Performance I", 1985

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny
63 x 78 cm (zadruk), 112,5 x 126 cm (w oprawie)
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'[pieczęć z sygnaturą] | [pieczęć autorska] | [pieczęć z prawami autorskimi] | The Secret | Performance | fotografia | czarno biała | odbitka artysty | [pieczęć z sygnaturą] | [pieczęć autorska] | [pieczęć z prawami autorskimi] | The Secret | Performance | 1985 - fotografia | czarno-biała'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 500 - 12 700 EUR

WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007
„Nowy Porządek = New Order", Art Stations, Poznań 29.02.2011-2.01.2012

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 224 (il.)
Nowy Porządek = New Order, katalog wystawy, [red.] Tomasz Plata, Magdalena Popławska, Poznań 2011, s. 51

Mikołaj Smoczyński był nie tylko performerem czy twórcą instalacji, ale również zajmowały go rysunek i fotografia oraz malarstwo – istotne dla jego prac i mające wyraźny na nie wpływ.

Smoczyński kojarzony jest głównie z konkretnym typem sztuk wizualnych, czyli instalacjami zintegrowanymi z precyzyjnie określonym już w trakcie projektowania miejscem – site-specific. Jednocześnie dał się poznać jako specjalista od konceptualnych, czarno-białych fotografii, utrzymanych w stylistyce abstrakcyjnego malarstwa. Zarówno w pracach z obiektami, jak i z materią fotografii, najważniejsza wydaje się koncentracja na tym, jakiego materiału użyć, jakie ma on właściwości oraz przemyślenia dotyczące przestrzeni czy miejsca. „Artysta przybywał do miejsca o określonym charakterze, przesiąkniętego własnym czasem i wobec tego miejsca tworzył swoje prace. Powstawały one w procesie poznawania i rozumienia przestrzeni, zaś realność miejsca determinowała ostateczny wynik tego procesu. Tworzył swoje prace wobec konkretnego miejsca, a ściany, podłoga, przestrzeń architektoniczna były realnością, z którą artysta rozpoczynał dialog" (Ewa Gorządek, Mikołaj Smoczyński, https://culture.pl/pl/tworca/mikolaj-smoczynski, dostęp: 03.09.2022). Jego postawa była związana z tym, w jaki sposób artysta pojmuje czy rozumie istotę sztuki, jak próbuje utrwalić indywidualne jej przeżywanie w momencie przemian, zachodzących na styku doświadczania i rzeczywistości. Notował: „Powtarzam wciąż to samo i w podobny sposób. Nie dlatego, żeby czegoś dowieść i nie po to, aby odkrywać. Powtarzam, ponieważ oczekuję, żeby to, czego istnienie przeczuwam lub raczej, co w moim oczekiwaniu istnieje, mogło ujawnić się samo„ (Ewa Gorządek, tamże).

Na początku drogi twórczej bliski był mu abstrakcjonizm w duchu Franza Kline'a, inspiracji szukał w minimalizmie, prostocie form, codzienności, czyli również w nurcie arte povera. Z czasem jego sztuka zaczęła rozwijać się na dwóch płaszczyznach – tego, co realne, stanowiące jakby bazę i tego, co bardziej przeczuwane. I znowu Smoczyński kieruje się w stronę określonego terytorium, ale początkiem kreatywnego procesu staje się struktura materii – kształt, podłoga, ściana. Odkrywa, jak bardzo zmienia i rozbudza obszar obecność w nim nowych elementów, wydobywających dodatkowe właściwości czy cechy. Zaczynają pojawiać się obiekty, które nie są ani instalacją, ani malarstwem. Są czymś na pograniczu pewnej przestrzennej formy malarskiej. Ponieważ formy te wpływają również na zmiany samej przestrzeni, którą jest jego lubelska pracownia przy ulicy Zana 11, artysta postanawia ten proces dokumentować. Powstają prace będące instalacjami tylko do fotografowania, natomiast powstały materiał ukazuje przetworzoną już realność, widzianą niebezpośrednio. Proces uwieczniał systematycznie pomiędzy rokiem 1983 a 1993, budując w ten sposób cały cykl, który nazwał „Secret Performance", a same zdjęcia, zazwyczaj duże, czarno-białe odbitki, uznawał za niezależne dzieła sztuki, narzędzia o wielu kreacyjnych opcjach. Wcześniej interesowała go materia ściany, będąca dla niego symbolem śladów przeszłości, kiedy naklejał na nią wielkie płótna, a następnie odrywał razem z ich spodnimi warstwami, czyli starymi farbami czy fragmentami tynku, odsłaniając coś w rodzaju rewersu tej przestrzeni. W nowym cyklu pojawia się motyw posadzki, widoczny również w zaprezentowanej pracy „The Secret Performance I" z 1985. Tym razem artysta zrezygnował z przedmiotów czy dodatkowych elementów na rzecz praktycznie pustego terytorium galerii. Wykorzystywał długie czasy do naświetleń, skupiał się na fakturach – śladach kurzu, płytkach podłogowych,

kałużach wody. Zamieniał niejako pracownię w wielkie, malarskie płótno. Budował tym samym nową rzeczywistość, pełną nieoczywistych i abstrakcyjnych krajobrazów. Odpowiednie kadrowanie i wykorzystywanie mocnych, nasyconych światłocieni wprowadzały do niej dodatkowo odrealniony niepokój.
W swoich działaniach był bardzo precyzyjny – aranżował miejsce, robił zdjęcie, wreszcie sam wykonywał odbitkę. W eksperymentowaniu i chęci opowiedzenia o świecie obiektywnym wydaje się bliski innym fotografom – Talbotowi czy Man Rayowi. Smoczyński twierdził, że „pracuje z prostymi, zwykłymi materiałami, aby zmienić kontekst rzeczywistości, pokazać bogactwo zwykłej realności np. za pomocą relacji między podłogą a ścianą" (tamże). W przypadku prac „Secret Performance" fotografia była dla niego formą intymnego narzędzia obserwacji, czymś, co pozwało mu utrwalić na kliszy dialog z rzeczywistością materii i umiejscowienie, ale też stawało się zapisem całego procesu i doświadczenia.

411 † Ω

Mikołaj Smoczyński

1955-2009

"The Secret Performance II", 1985

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny
63 x 78 cm (zadruk), 112,5 x 126 cm (w oprawie)
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'[pieczęć z sygnaturą] | [pieczęć autorska] | [pieczęć z prawami autorskimi] | The Secret | Performance | [pieczęć z sygnaturą] | [pieczęć autorska] | [pieczęć z prawami autorskimi] | The Secret | Performance | 1985 | fotografia | czarno-biała'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
8 500 - 10 600 EUR

WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007
„Nowy Porządek = New Order", Art Stations, Poznań 29.02.2011-2.01.2012

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 225 (il.)
Nowy Porządek = New Order, katalog wystawy, [red.] Tomasz Plata, Magdalena Popławska, Poznań 2011, s. 51

412 † Ω

Mikołaj Smoczyński

1955-2009

"Obraz", 1985

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 43 x 33 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu:
'[sygnatura artysty] | "Obraz", 1985 | 2/2'
ed. 2/2

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 600 EUR

„Dlaczego czuję się malarzem?

‘Obrazy’ nie są prawdziwymi obrazami. Są to obiekty odwołujące się tylko do pewnych cech obrazu.

Niczego nie przedstawiają.
Są puste jak ściany wokół nich, ponieważ powstają bez intencji, aby wyrażać cokolwiek ponad to, czym są. Odwołując się do modelu malarstwa, który traktuje obraz jak ‘pusty ekran’, egzystują tak samo ‘w’, jak i ‘wobec’ sąsiadującej z nimi przestrzeni.
Są przeznaczone do oglądania równocześnie z innymi podobnymi do nich.

Są równo-ważne; każdy wobec pozostałych i wszystkie wobec tego, co je otacza.

Od dawna już nie maluję, ale malarstwo nadal się odbywa”.

Mikołaj Smoczyński

413 † Ω

Mikołaj Smoczyński

1955-2009

"Obiekty w przestrzeni", 1981

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 33 x 43 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu:
'[sygnatura artysty] | "Obiekty w przestrzeni" | 1981 | 2/2'
ed. 2/2

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 600 EUR

WYSTAWIANY:
„Rzeczy wspólne", Art Stations, Poznań, 10.09-31.12.2013

414 † Ω

Mikołaj Smoczyński

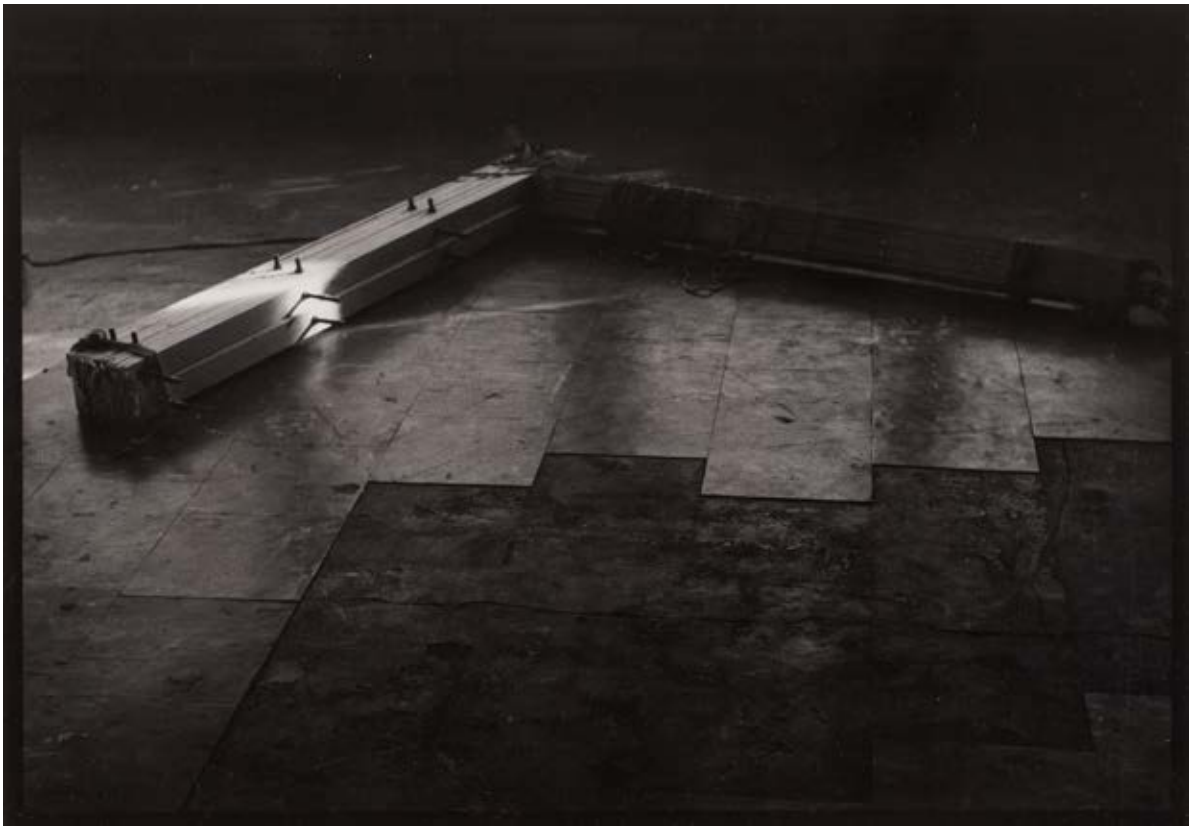
1955-2009

"Double Object", 1994

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 33 x 43 cm
opisany ołówkiem l.d.: 'Double Object'
oraz sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu:
'[sygnatura artysty] | "Double Object", 1994 | 3/5'
ed. 3/5

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 600 EUR

WYSTAWIANY:
„Rzeczy wspólne", Art Stations, Poznań, 10.09-31.12.2013



415 †

Andreas Gefeller

1970

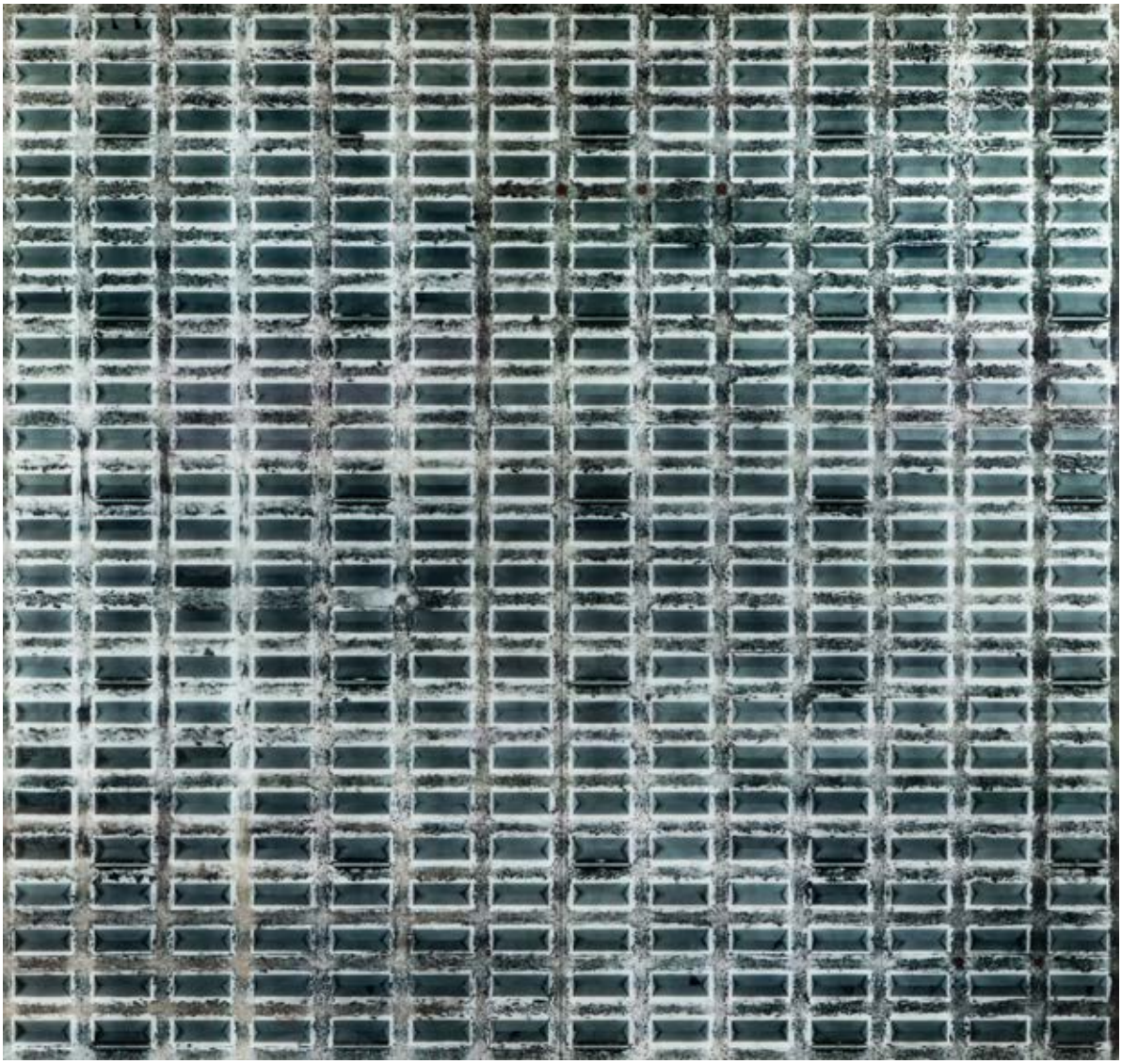
Bez tytułu (Holocaust Memorial Berlin) - dyptyk, 2006

C-Print/papier fotograficzny, plexi, dibond, 211 x 115 x 5 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'o.T. (Holocaustmahnmal) 2006 2/8 right part | [sygnatura]'
oraz 'o.T. (Holocaustmahnmal) 2006 2/8 linkes Teil / left part | [sygnatura]'
ed. 2/8

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 000 - 21 100 EUR

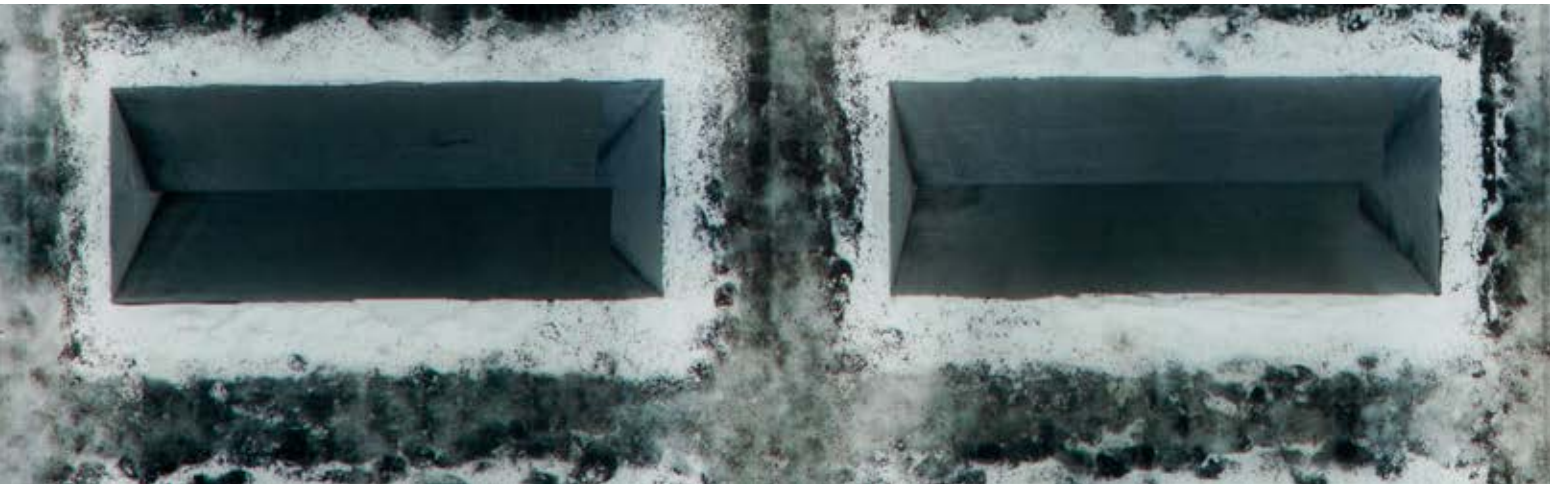
POCHODZENIE:
Hasted Hunt Gallery, Nowy Jork

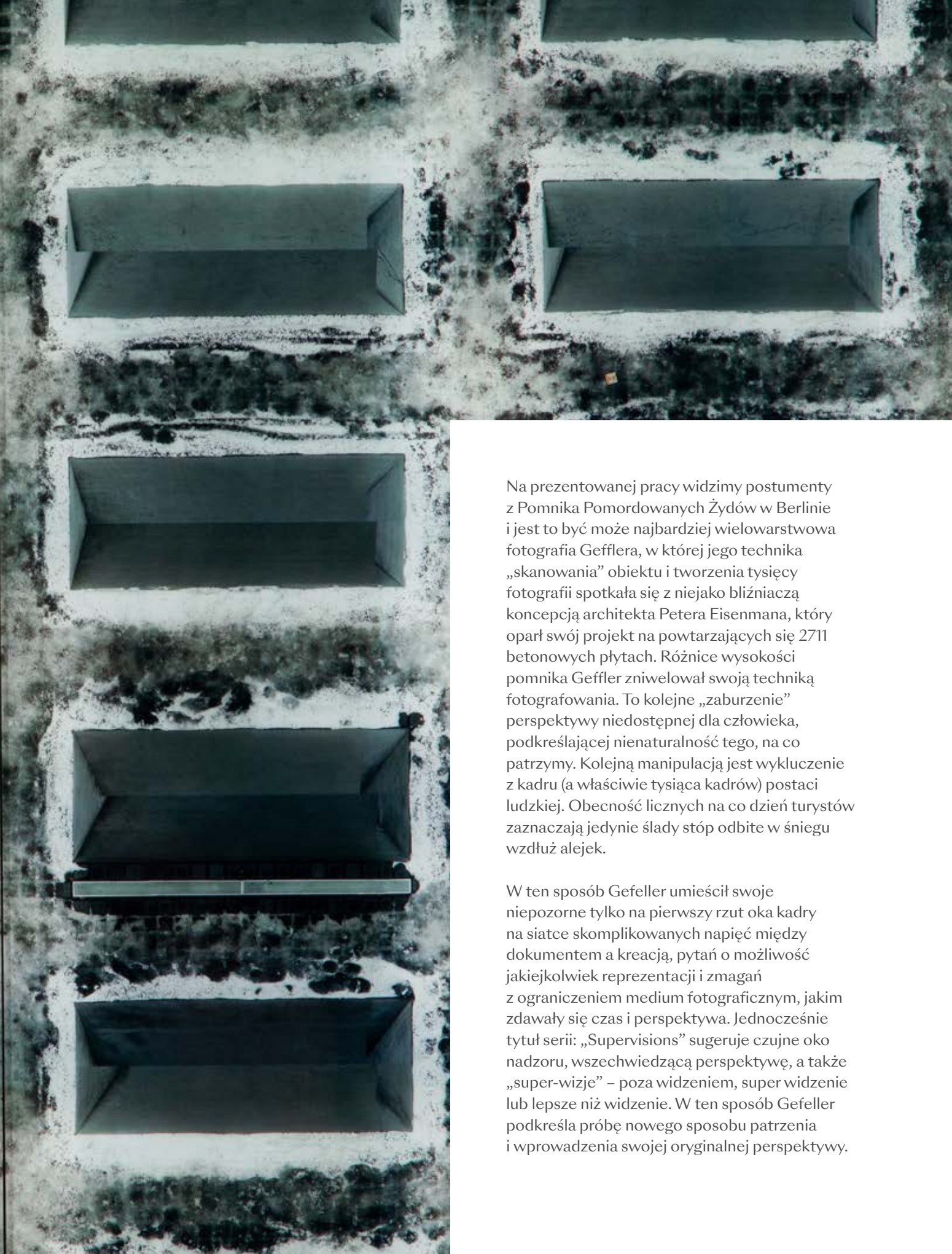
WYSTAWIANY:
Andreas Gefeller, „Supervisions", Kunstverein Heinsberg, Heinsberg, 14.10-2.11.2007
„Veto – Zeitgenössische Positionen in der deutschen Fotografie", wystawa zbiorowa, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg, 4.09-15.11.2009



To, co na pierwszy rzut oka wydaje się klasycznymi zdjęciami z lotu ptaka, jest tak naprawdę skomplikowanym układem do 2500 fotografii wykonanych przez Andreasa Gefellera z ziemi. I chociaż estetycznie cykl „Supervisions" przywodzi na myśl dokumentalną twórczość jego rodaków, Andreasa Gursky'ego czy Mishki Hennera (lub polskiego fotografa Kacpra Kowalskiego), to w konsekwencji oryginalnego procesu twórczego fotografia ta staje się bliższa sztuce konceptualnej. Zdjęcia Gefellera zawierają bowiem – poza niesamowitą szczegółowością kadru – to, co zdawało się najmniej dostępne dla fotografii – czas. Artysta w jednej fotografii zamyka pamięć miejsca z następujących po sobie momentach, w których fotografował je, metr po metrze.

Efekt pierwszych eksperymentów z czasem – w cyklu „Soma" – przyniósł Gefellerowi międzynarodowe rozpoznanie. Artysta sfotografował wyludnione miejsca i obiekty turystyczne na wyspie Gran Canaria. Zdjęcia zostały wykonane najczęściej w nocy, z użyciem nadzwyczaj długiego czasu naświetlania, dzięki czemu miejsca nabrały niepokojącego, odrealnionego charakteru niczym scenografia z filmu lub porzucone zestawy zabawek. W kolejnym projekcie „Supervisions", z którego pochodzi prezentowana praca, Gefeller wplótł czas w strukturę fotografii w bardziej skomplikowany i wymowny sposób. Aby wykonać jedną pracę, artysta „skanował" powoli opuszczone parkingi, parki, dachy budynków, pola golfowe z aparatem umieszczonym na wysokości około dwóch metrów, zamontowanym na barkach na specjalnym wsporniku, z obiektywem skierowanym prosto na ziemię. Krok po kroku Gefeller dokumentował przestrzeń. W finalnej pracy zamknął nie tylko szczegółowy obraz przestrzeni, ale i pamięć czasu danego miejsca z całego okresu, którego autor potrzebował na obejście i sfotografowanie każdej części lokalizacji. Drobne zmiany perspektywy i stanu miejsca nie są kamuflowane przez autora. Nieprzystawalność elementów wzburzonego morza czy kolejnych partii przestrzeni biurowych unaocznia wielość kadrów, jakie składają się na finale dzieło, wzmaga efekt dziwności i prowokuje uważność ze strony widza.





Na prezentowanej pracy widzimy postumenty z Pomnika Pomordowanych Żydów w Berlinie i jest to być może najbardziej wielowarstwowa fotografia Gefflera, w której jego technika „skanowania" obiektu i tworzenia tysięcy fotografii spotkała się z niejako bliźniaczą koncepcją architekta Petera Eisenmana, który oparł swój projekt na powtarzających się 2711 betonowych płytach. Różnice wysokości pomnika Geffler zniwelował swoją techniką fotografowania. To kolejne „zaburzenie" perspektywy niedostępnej dla człowieka, podkreślającej nienaturalność tego, na co patrzymy. Kolejną manipulacją jest wykluczenie z kadru (a właściwie tysiąca kadrów) postaci ludzkiej. Obecność licznych na co dzień turystów zaznaczają jedynie ślady stóp odbite w śniegu wzdłuż alejek.

W ten sposób Gefeller umieścił swoje niepozorne tylko na pierwszy rzut oka kadry na siatce skomplikowanych napięć między dokumentem a kreacją, pytań o możliwość jakiejkolwiek reprezentacji i zmagań z ograniczeniem medium fotograficznym, jakim zdawały się czas i perspektywa. Jednocześnie tytuł serii: „Supervisions" sugeruje czujne oko nadzoru, wszechwiedzącą perspektywę, a także „super-wizje" – poza widzeniem, super widzenie lub lepsze niż widzenie. W ten sposób Gefeller podkreśla próbę nowego sposobu patrzenia i wprowadzenia swojej oryginalnej perspektywy.

416 †

Thomas Ruff

1958

"Bibliothek Eberswalde", 1999

C-Print/papier fotograficzny, diasec, 130 x 162 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu:
'Thomas Ruff | 3/5 1999'
na odwrociu nalepka Galerii MAI 36 z opisem pracy
ed. 3/5

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria MAI 36, Zurych

WYSTAWIANY:
por. „Thomas Ruff. 1979 to the Present", Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17.11.2001-13.01.2002
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

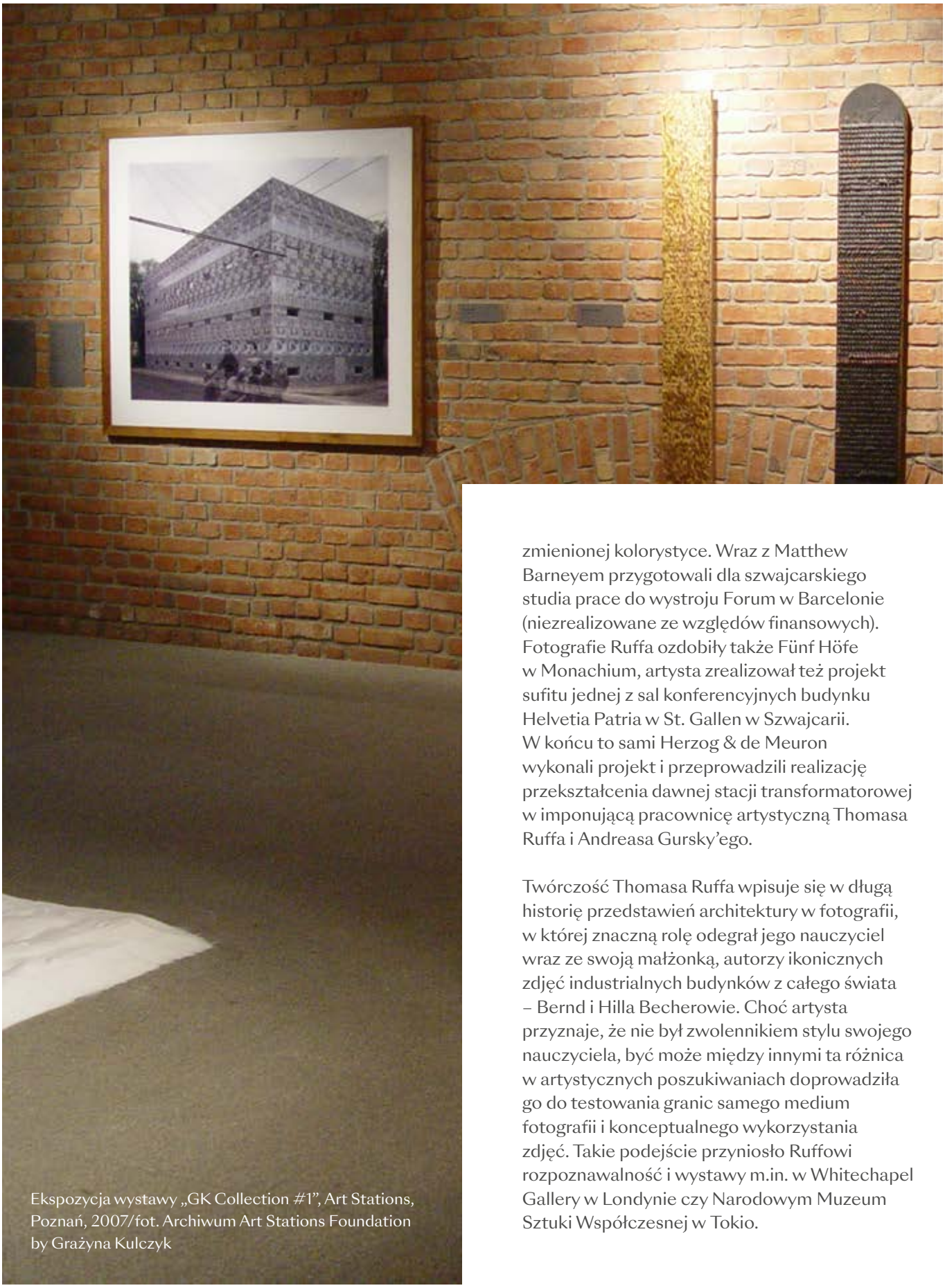
LITERATURA:
Thomas Ruff. 1979 to the Present, katalog wystawy, [red.] Matthias Winzen, Kolonia 2001, poz. kat. 10, s. 40, 223 (il.)
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 33 (il.)

Być może najwięcej o twórczości i stylu Thomasa Ruffa mówi to, że ugruntował on swoją pozycję jednego z najbardziej wpływowych fotografów w świecie sztuki, nie używając w ogóle aparatu fotograficznego. Większość projektów stworzył na bazie zdjęć pozyskanych między innymi z archiwów NASA, pocztówek propagandowych z Korei czy niemieckich gazet.

W ten przewrotny sposób posłużył się także medium fotografii, gdy został zaproszony przez Herzog & de Meuron do współpracy nad projektem elewacji biblioteki w Eberswalde. Ci giganci architektury, „jedna z najbardziej podziwianych firm architektonicznych na świecie" według The New York Times, projektanci m.in. siedziby galerii Tate, znani z nietypowego podejścia do stosowanych materiałów i współpracy ze światem sztuki, poprosili Thomasa Ruffa o stworzenie ornamentyki na ich projekcie jednostki edukacyjnej. W ten sposób powstała jedna z ważniejszych i najodważniejszych realizacji firmy, odwołująca się tak do barokowej tradycji, jak i warholowskiego pop-artu wprowadzonych na stricte modernistyczną bryłę.

Specjalnie na potrzeby tego projektu Herzog & de Meuron opatentowali (a następnie wykorzystali kilkukrotnie przy kolejnych realizacjach) technologię przeniesienia fotografii bezpośrednio na beton. Thomas Ruff zdecydował się zapełnić prostokątne panele fotografiami z gazet kolekcjonowanych od 1981. Zdjęcia ułożył w siedemnastu rzędach i zmultiplikował wokół całego budynku. Wybór i zestawienie kadrów są nieoczywiste: prototyp nigdy niezbudowanego samolotu, domowa scena rodziny bawiącej się w bogów nad elektryczną kolejką, ludzie uciekający ze Wschodniego Berlina, a zaraz obok obraz „Wenus i Kupidyn" Lorenza Lotto, dom „Am Horn" Gropiusa i kolekcja chrząszczy. Ostatni przedruk z gazety artysta umieścił na fotografii ukończonego budynku: siedzącej na motocyklu, spakowanej na długi wyjazd pary, która wysyła odbiorcy ostatnie spojrzenie przed odjazdem.

Współpraca Thomasa Ruffa z Herzog & de Meuron to duża część jego aktywności artystycznej. W 2004 artysta stworzył projekt „Jpegs", w którym pokazał między innymi ich budynki w rozpikselowanej jakości i celowo



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

zmienionej kolorystyce. Wraz z Matthew Barneyem przygotowali dla szwajcarskiego studia prace do wystroju Forum w Barcelonie (niezrealizowane ze względów finansowych). Fotografie Ruffa ozdobiły także Fünf Höfe w Monachium, artysta zrealizował też projekt sufitu jednej z sal konferencyjnych budynku Helvetia Patria w St. Gallen w Szwajcarii. W końcu to sami Herzog & de Meuron wykonali projekt i przeprowadzili realizację przekształcenia dawnej stacji transformatorowej w imponującą pracownicę artystyczną Thomasa Ruffa i Andreasa Gursky'ego.

Twórczość Thomasa Ruffa wpisuje się w długą historię przedstawień architektury w fotografii, w której znaczną rolę odegrał jego nauczyciel wraz ze swoją małżonką, autorzy ikonicznych zdjęć industrialnych budynków z całego świata – Bernd i Hilla Becherowie. Choć artysta przyznaje, że nie był zwolennikiem stylu swojego nauczyciela, być może między innymi ta różnica w artystycznych poszukiwaniach doprowadziła go do testowania granic samego medium fotografii i konceptualnego wykorzystania zdjęć. Takie podejście przyniosło Ruffowi rozpoznawalność i wystawy m.in. w Whitechapel Gallery w Londynie czy Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio.

417 †

Thomas Demand

1964

"Black Label" - 4 części, 2009

fotograwiura/papier Somerset White Satin 300g, 52 x 36 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany i numerowany na części D p.d.: 'T. Demand 2009 9/18'
każda część opisana kolejno: 'A', 'B', 'C' i 'D'
ed. 9/18

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 000 - 19 000 EUR

Naciśnięcie spustu migawki to najprostsza i najmniej znacząca – choć kluczowa – część pracy artystycznej Thomasa Demanda. Niemiecki fotograf zawdzięcza swoją międzynarodową karierę między innymi trudnemu i długotrwałemu procesowi twórczemu, jaki poprzedza użycie samego aparatu. Na wszystkich pracach Demanda widzimy bowiem trójwymiarowe tekturowe rekonstrukcje prawdziwych miejsc, wnętrz i obiektów w proporcjach 1:1. Własnoręcznie wykonane, imponujące modele artysta fotografuje aparatem wielkoformatowym, a gdy obraz przeniesie już na materiał światłoczuły – niszczy instalację. Posługując się niesamowitą szczegółowością i imponującym warsztatem rzeźbiarskim przy wykonywaniu papierowych światów, artysta jednocześnie świadomie burzy iluzję i ujawnia swoje mechanizmy działania. Celowo pozostawia na materiałach ślad ołówka, odsłoniętą krawędź, zagniecenie na papierze. Brak detali i chłodne, jednolite oświetlenie eksponuje całość jako konstrukcję. Gdy przedstawia przestrzenie znane z mediów (na przykład pokój prezydencki w serii „Presidency") zmienia niektóre szczegóły. Pozornie banalne przestrzenie wysyłają uważnemu widzowi sygnały o swojej wyjątkowości. Najczęściej są to miejsca znaczących wydarzeń społecznych i politycznych: korytarz przed mieszkaniem seryjnego mordercy Jeffreya Dahmera, hotelowa łazienka, w której znaleziono ciało niemieckiego polityka Uwe Barchela, studio Jacksona Pollocka, podium, na którym serbski dyktator Slobodan Milošević wygłosił mowę w 600. rocznicę bitwy na Kosowym Polu, kuchnię zrekonstruowaną na podstawie wojskowego zdjęcia miejsca schwytania Saddama Husajna.

„Black Label", efekt współpracy artysty z BORCH Editions – światowej renomy firmą specjalizującą się w drukach tradycyjnych – to zestaw czterech fotograwiur. Obrazy przedstawiają tekturową rekonstrukcję budynku znajdującego się w japońskim mieście Kitakiusiu. W trzypiętrowej przestrzeni mieścił się bar Black Label z pięcioma miejscami siedzącymi i dwie sale karaoke na wyższych kondygnacjach. Budynek ten najpierw wzbudził ciekawość Demanda ze względu na swój zaskakujący, siedmiokątny kształt, który wydawał się nie mieć nic wspólnego z otoczeniem. Anomalię wytłumaczyła historia nieruchomości: to zamiennik identycznej konstrukcji, która została zburzona 10 lat wcześniej i stała zaledwie 100 metrów dalej od obecnej lokalizacji. Miasto zaoferowało właścicielowi dokładną odbudowę jako rekompensatę za przeprowadzkę w inne miejsce i zwolnienie miejsca na galerię handlową. Stąd siedmiokątny kształt budynku stworzony zgodnie z ograniczeniami ziemi, na której budynek stał za pierwszym razem.

Specyficzna historia tego miejsca sprawiła, że w pracy „Black Label”, jak w żadnej innej, wybrzmiewa tymczasowość obiektów i miejsc, powoływanych przez Demanda do życia wielokrotnym aktem twórczym. Dodatkowo praca ta została utrwalona na papierze jedną z najpiękniejszych i najbardziej szlachetnych technik z początku XX wieku, która także wymaga kilkukrotnego przenoszenia obrazu z jednego nośnika na drugi.

Takie właśnie konceptualne podejście, którym Thomas Demand podkreśla umowność naszej kultury, bada pamięć zbiorową i naturę prawdy w epoce przesyconej obrazami, zapewniło artyście międzynarodową karierę. Jego wystawy indywidualne może było zobaczyć m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, a w 2004 artysta reprezentował Niemcy na Biennale w São Paulo.

418 †

Krzysztof Zieliński

1974

Z cyklu "Hometown" (Zima), 2000

C-Print/papier fotograficzny, 54 x 80 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'Krzysztof Zieliński | Hometown 25.12.2000 / r | 2/5'
ed. 2/5

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1100 - 1700 EUR

WYSTAWIANY:
por. Krzysztof Zieliński, „Hometown", Miesiąc Fotografii w Krakowie, Galeria Zderzak, Kraków, 3-24.04.2001

419 †

Krzysztof Zieliński

1974

Z cyklu "Hometown", 2002

C-Print/papier fotograficzny, 54 x 80 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'Krzysztof Zieliński | Hometown 13.12.2000 | 2/5'
ed. 2/5

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
por. Krzysztof Zieliński, „Hometown", Miesiąc Fotografii w Krakowie, Galeria Zderzak, Kraków, 3-24.04.2001

Regulamin
WEJŚCIE NA
KRYTĄ TRYBUNĘ
OD STRONY
UL. SPOKOJNEJ

420 †

Krzysztof Zieliński

1974

Z cyklu "Hometown", 2000

C-Print/papier fotograficzny, 54 x 80 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'Krzysztof Zieliński | Hometown 17.02.2000 | 2/5'
ed. 2/5

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
por. Krzysztof Zieliński, „Hometown", Miesiąc Fotografii w Krakowie, Galeria Zderzak, Kraków, 3-24.04.2001

421 †

Dionisio González

1965

"Santo Amaro III", 2006

C-Print/papier fotograficzny, diasec, 125 x 267 cm
na odwrociu nalepka Galerie Urlich Fiedler
ed. 1/7 + 1 AP

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Urlich Fiedler, Kolonia
Max Estella Galeria de Arte, Madryt

Kolaże fotograficzne Dionisiosa Gonzáleza to być może jedna z najciekawszych i najbardziej oryginalnych wypowiedzi na temat owianych złą sławą brazylijskich faweli. Artysta unika epatowania grozą i smutkiem, a w zamian – nawiązując do myśli Waltera Benjamina – proponuje wykorzystanie doświadczenia ubóstwa do wymyślenia nowej, pozytywnej koncepcji „barbarzyństwa". Podkreśla unikalność tych miejsc i zadaje pytanie, jak – zamiast je niszczyć lub wypierać ich istnienie – stworzyć z ich udziałem nowy świat.

São Paulo to jedno z najszybciej rozwijających się miast na świecie. W XXI wiek wkroczyło z ponad 11 milionami mieszkańców, 30 milionami w obrębie całej aglomeracji. Co kluczowe, ten skok z małej miejscowości do megalopolis wydarzył się w ciągu niespełna stu lat. Gdy w rozległym centrum miasta finansiści, ze względu na zbyt duże korki, latają pomiędzy wieżowcami helikopterami, w pozostałych 96 dzielnicach mieszkańcy nadal funkcjonują jak w obozowisku. Ich domy są własnoręcznie stworzonymi konstrukcjami z najprostszych materiałów, ulice wyznaczane są metr po metrze, w momencie rozrastania się struktury. Toczy się tam zupełnie inne życie. Podobne rozwarstwienie społeczne i ekonomiczne kontrasty znane są powszechnej opinii m.in. z Rio de Janeiro, na co brazylijscy aktywiści starali się zwrócić uwagę mediów przy okazji Igrzysk Olimpijskich w 2016.

Dionisio González zaproponował inne podejście do tematu niż politycy, architekci i urbaniści, którzy starają się narzucić fawelom nieprzystający do tamtejszej rzeczywistości logiczny porządek urbanistyczny lub proponują ich kasację. Artysta za pomocą programów graficznych zestawia fragmenty luksusowej postmodernistycznej architektury z tymczasowymi konstrukcjami mieszkalnymi brazylijskich faweli. W ten sposób powstają lokalizacje o nowym, zaskakująco spójnym charakterze. Ustawiając eklektyczne konstrukcje obok projektowanych przez studia architektoniczne budynków, González zwraca uwagę, że fawele to nie tylko biedne przedmieścia, to cała kultura, stworzona przez samozwańczych budowniczych, wynalazców i urbanistów tak samo wznoszących to miasto.

Jednocześnie González wykonuje gest najprostszy: zamyka w kadrze to, co istnieje w ramach jednego miasta, ale zdaje się nigdy nie spotykać. I przypomina, że pierwszym ograniczeniem, jakie stoi na drodze do zmian, jest nasza wyobraźnia.

422 †

Massimo Vitali

1944

"Good Life", 2004

C-Print/papier fotograficzny, diasec, 180 x 220 cm
ed. 4/6

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 100 - 31 700 EUR

Wielkoformatowe fotografie zaludnionych plaż – znak rozpoznawczy Massima Vitalego – to coś dla nadmorskich flâneurów, którzy znajdują uciechę w podpatrywaniu najdrobniejszych różnic w ekwipunkach plażowiczów czy studiowaniu zwykłych póz i różnorodności ludzkich twarzy, bardziej niż dla voyerów czy ciekawskich spojrzeń lustrujących obraz w poszukiwaniu odstępstw od normy. Na próżno szukać w tłumie z „Good Life" spektakularnych wydarzeń czy chociaż zwykłej komedii omyłek. Zwykłość ludzkiej codzienności jest tym, co Vitali afirmuje najbardziej. I chociaż wydawałoby się, że będzie to oznaczać fotografie zawieszone w czasie, to jednak bardzo konkretne wydarzenia na włoskiej scenie politycznej stanęły u podstaw najbardziej znanego projektu włoskiego fotografa.

Massimo Vitali wykonał zdjęcia, które zapewniły mu rozpoznawalność i zapoczątkowały międzynarodową karierę, w wieku 50 lat. Powrócił on wtedy do swojego kraju z zagranicznego pobytu, tuż po wyborach na premiera charyzmatycznego przedsiębiorcy i polityka, który sprawował swój urząd do 2011 i w tym czasie zapisał się na stałe w publicznej świadomości, a przez pryzmat jego osoby i działań świat obserwował przez długi czas włoskie społeczeństwo. Vitali chciał zobaczyć, kim są ludzie, którzy wybrali Berlusconiego na swojego przywódcę, jakie są w tym momencie Włochy. Sfotografowanie rodaków akurat podczas letniego wypoczynku na plaży nie było bez znaczenia – to właśnie wtedy wydają się oni najbardziej bezbronni, pozbawieni ubrań i innych znaków pozycji społecznej czy kulturowej tożsamości zlewają się w masę. Fotografia, która przyniosła artyście największy rozgłos, została wykonana w 1995 na plaży Rosignano, ze statywu zamontowanego na podwyższeniu o wysokości ponad 4 metrów. I tak Massimo Vitali fotografuje do dziś. Przed jego obiektywem pojawili się także liczni uczestnicy dyskotek – nadmorskich imprez, które rozsławiły w latach 80. italo disco. Zdarzyły się też kadry obejmujące tłumy turystów na Placu Świętego Marka w Wenecji, pod Pałacem Papieskim w Avignon czy piknikujących wzdłuż paryskiego południka na wydarzeniu, które zgromadziło 14 czerwca 2002 ponad dwa miliony Francuzów. Ale to plaże i inne wodne akweny pozostają niezmienną fascynacją Vitalego – wyłącznie jako miejsce pobytu ludzi, a nie atrakcyjne pejzaże. Od początku kariery sfotografował bywalców Turcji, Włoch czy Skandynawii na piaszczystych i kamiennych plażach, w ekskluzywnych kurortach, źródłach geotermalnych czy – ostatnio sfotografowanych – czarnych skalistych wybrzeżach.

W ten sposób projekt „Beaches"(„Plaże") powstaje nieprzerwanie od 30 lat. W tym czasie zdjęcia Vitalego stały się zapisem historii: zmieniającej się mody, plażowych obyczajów, coraz częściej pojawiających się w kadrze najpierw aparatów fotograficznych, a później telefonów. Tę wartość swojej twórczości podkreśla sam autor, który starannie kataloguje i upublicznia swoje archiwum oraz zdjęcia i filmy z prac na planie.

Przyglądając się rodakom na wybrzeżu Vitali, kontynuuje także lokalną opowieść, którą m.in. 40 lat wcześniej snuł Pier Paolo Pasolini. W 1959 włoski mistrz kina (wtedy jeszcze 37-letni pisarz przed rozpoczęciem swojej filmowej kariery), wraz z fotografem Paolo Di Paolo przygotowali dla magazynu „Successo", opublikowany w trzech częściach, materiał o rodzącym się włoskim „dolce vita" – wakacjach i życiu na

riwierach. Legendarni artyści w „La Lunga Strada di Sabbia” (tłum. „Długa piaszczysta droga”) odmalowali obraz włoskiego społeczeństwa w czasie jednego z największych boomów ekonomicznych w ich historii, jednak wciąż zmagającego się z konsekwencjami II Wojny Światowej, w trakcie przemian społecznych i obyczajowych, rozdartego pomiędzy parciem ku nowoczesności a przywiązaniem do tradycji. Podobne napięcie między starym a nowym przywołują zdjęcia Vitalego. Artysta skupił się bowiem na fenomenie wspólnych urlopów i wakacji spędzanych w przestrzeni publicznej, który zrodził się dopiero w XIX wieku wskutek rozwoju kolei, rozbudowy miast i bogacenia się klasy robotniczej, a który Vitali fotografuje w wydaniu XXI-wiecznym. Jednocześnie jednak swoją twórczością wpisuje się w opowieść o wielowiekowych relacjach ludzi z wodą, dobrym samopoczuciem i zdrowiem, która swoją historią sięga do czasów jej wielkiego rozkwitu w starożytnej Grecji i Rzymie.

Co interesuje artystę w tej relacji najbardziej? Vitali od lat deklaruje, że jego podejście do fotografii stoi na przeciwległym biegunie do bressonowskiej koncepcji decydującego momentu. Na fotografiach z tysiącami ludzi dzieje się tak wiele, a jednocześnie nie dzieje się nic. Fotograf nie czeka na specjalne wydarzenie, ani nie wybiera unikatowych miejsc. Zmusza widza do powolnego studiowania wielkoformatowych obrazów i obserwacji nie tylko wydarzeń zarejestrowanych na fotografii, ale także nas samych w trakcie tego spotkania z odbiciem lustrzanym i autorskim gestem, który przypomina nam, że jesteśmy tylko jedną z wielu mrówek w tym gigantycznym mrowisku.

423 †

Witold Romer

1900-1967

"Widok z Gładkiej Przełęczy", 1949

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 28,5 x 38 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Widok z Gładkiej Przełęczy | IZOHELIA | Witold Romer - Wrocław | (z wystawy w Sopocie 1949 r.)'

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

WYSTAWIANY:
Ogólnopolska wystawa grafiki krajoznawczej, II Festiwal Plastyki, Sopot, czerwiec-lipiec 1949

LITERATURA:
XI Biuletyn Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Oddział Gdańsk, wydawnictwo towarzyszące II Festiwalowi Plastyki w Sopocie, Gdańsk 1949, s. nlb. (il.)

424 †

Sławoj Dubiel

1964

"Groszowice", 2000

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 30 x 25 cm
sygnowany, datowany i numerowany u dołu:
'2000 4/15 Sławoj Dubiel'
na odwrociu nalepka Rempexu
odbitka autorska
ed. 4/15

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa

WYSTAWIANY:
Sławoj Dubiel, Piotr Szymon, Andrzej Ślusarczyk, Ireneusz Zjeżdżałka, „Fotorealizm", Galeria Zderzak, Kraków, 25.11-14.12.2003

2000 4/15

Zaprezentowane fotografie pochodzą z cyklu „Cementownia Groszowice 1998-2002" i są datowane na rok 2000. Ich autor, Sławoj Dubiel, jako miejsce dokumentacji wybrał dzielnicę Opola, która przez ponad 160 lat słynęła z jednej z najstarszych w Europie cementowni. Dubiel zauważa unikalność przemysłowego krajobrazu tych terenów. Bliski jego twórczości wydaje się motyw urban exploration z potrzebą dokumentowania zbyt szybko znikających obiektów i charakterystycznych dla nich detali. To, co interesuje go szczególnie, to problem stopniowego niszczenia postindustrialnych miejsc. Intuicyjnie wyczuwamy w tych obrazach pewną nutę nostalgii, podkreśloną wyborem czarno-białej techniki fotografowania, za utraconą tożsamością miejskich okolic, czy zmarnowanych szansach na inne, ciekawe wykorzystanie poprzemysłowego dziedzictwa. A jednocześnie jego prace nie są pozbawione i poetyckiej uważności, wyciszenia, czy wreszcie – dostrzegalnej metafory. Hala sfotografowana na jednym z prezentowanych zdjęć przypomina szkielet wymarłej istoty z niemo skierowanymi w niebo „kominnymi" kłami. Budynek na drugim – może budzić skojarzenia z obrazem Pieta Mondriana, gdyby tylko używał on czerni i bieli. Całość – przenika wszechobecny pył.

Fotograf, wyczulony również na słowo, o swoim projekcie pisze:

„Charakterystyczne kominy i olbrzymie rury – piece do wypalania cementu na 'trwałe' były wpisane w krajobraz Groszowic jednej z dzielnic Opola. Przejeżdżając drogą wzdłuż kręcących się rur, czuło się charakterystyczne ciepło, a najbliższa okolica obsypana była cementowym pyłem jak ciasto pudrem. Życie zakładu wyznaczały kolejne zmiany i wagony cementu. Wydawało się, że nic tego nie zmieni, a jednak któregoś dnia kominy przestały dymić, a piece zatrzymały się na zawsze. Przez siatkę ogrodzenia miejsce wydało mi się na tyle interesujące, że postanowiłem dokumentować nie tylko proces likwidacji zakładu, ale niezwykłe miejsce. Miejsce niezwykłe poprzez swoją prostotę i ciszę. Pomiędzy moimi fotograficznymi odwiedzinami cementownia pełna budynków, hal, urządzeń powoli znikała, z krajobrazu zniknęły kominy, pozostał jedynie charakterystyczny biały pył na okolicznych budynkach i fotografie".

Sławoj Dubiel, Cementownia Groszowice 1998-2002, źródło: https://www.slawojdubiel.opole.pl/, dostęp: 22.08.2022

425 †

Sławoj Dubiel

1964

"Groszowice", 2000

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 30 x 25 cm
sygnowany, datowany i numerowany na passe-partout u dołu:
'2000 2/15 Sławoj Dubiel'
na odwrociu nalepka z Rempexu
odbitka autorska
ed. 2/15

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa

WYSTAWIANY:
Sławoj Dubiel, Piotr Szymon, Andrzej Ślusarczyk, Ireneusz Zjeżdżałka, „Fotorealizm", Galeria Zderzak, Kraków, 25.11-14.12.2003

426 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

"Ukrzyżowanie", 1956

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 39,5 x 29,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"Ukrzyżowanie" - 1956 | [sygnatura]'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 88 (il.)

Ta niezwykle ciekawa fotografia nosi tytuł „Ukrzyżowanie" i pochodzi z 1956. Uznawana jest za jedną z najważniejszych prac Jerzego Lewczyńskiego, związana z jego wczesnym okresem artystycznej aktywności, o silnym symbolicznym oddziaływaniu. To przykład antyestetyzmu, jaki zaczął się pojawiać u artysty, kiedy na pierwszy plan jego poszukiwań twórczych wysunęła się brzydota miejsc – odrapane mury budowli, zdewastowane miejsca, defektowe przedmioty. Zdjęcie jest pełne ekspresji – widzimy oto ujęty w prostokątny kadr fragment ściany budynków dwóch kamienic. Widoczne elementy cegieł, zacieki i liszaje. Dwa ciemne otwory po bokach jak ślady po stygmatach. Padający pod skosem na płaszczyznę budynków cień sprawia, że nagle pojawia się w naszej wyobraźni kształt przypominający ciało Chrystusa rozpiętego na krzyżu. Zdjęcie okazuje się „(...) niezwykle sugestywnym znakiem plastycznym, posiadającym znamiona ekwiwalentu treściowego o charakterze egzystencjalnym" (Helena Kisielewska, Zdzisław Beksiński. Jerzy Lewczyński.

Fotograficy poszukujący, [w:] Beksinski. Lewczynski. Schlabs. Pokaz otwarty, s. 10). To zabieg nadający ujęciu zupełnie inny wymiar. Ale jednocześnie mamy świadomość ulotności tego, co widzimy. To tylko dokumentacja jakiejś jednej chwili, w doświadczanej każdego dnia rzeczywistości, mgnienie – jakby ciemność stawała się widzialna z niewidzialnego światła. Fotografia zyskuje cechy malarskiego, chociaż w pewnym sensie niepokojącego, nokturnu. Wydaje się, że Lewczyńskiemu było bliższe myślenie o fotografii jako o obrazie, którego sens nie jest przypisany, lecz dopiero przez nas odkrywany, że powstaje on w momencie naszej z nim relacji, tego jak na nas wpływa. I rzeczywiście nie bez znaczenia na odbiór zdjęcia może mieć wpływ to, że artysta często traktował fotografię niemal jak sacrum. Był fotografem poszukującym, który mógłby być jednym z bohaterów opowieści W. G. Sebalda, który porzuca swoje gotowe dzieło, aby moc zacząć je od nowa. Rok 1956 to właśnie taki czas odkrywania i innego spojrzenia.

427 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

"Drzwi", 1970

fotomontaż, odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, płyta 48 x 147 cm

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 600 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 135 (il.)

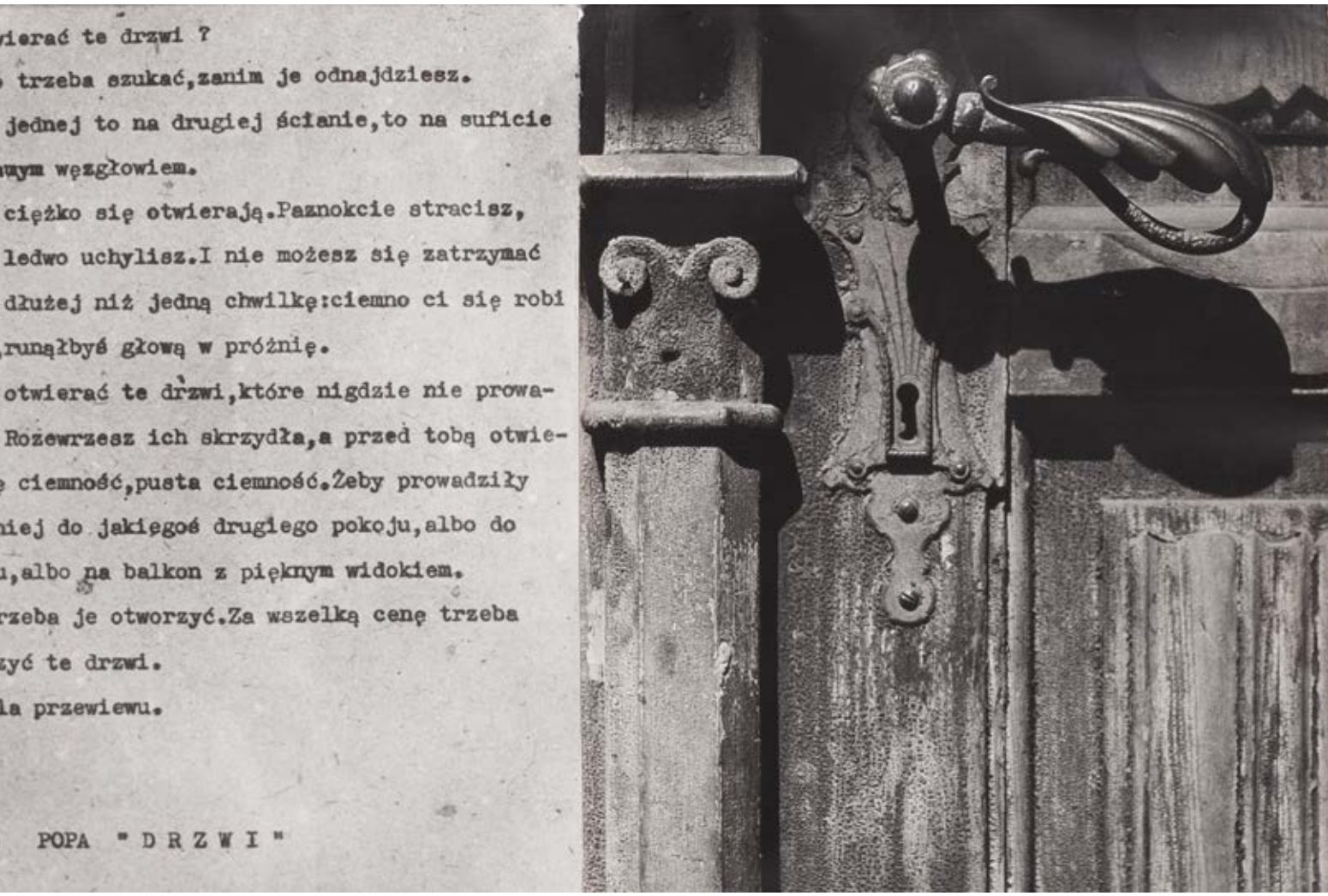
Po co otwierać te drzwi ?
Tak długo trzeba szukać,zanim je odnajdziesz.
To są na jednej to na drugiej ścianie,to na suficie
to pod samym węzgłowiem.

I tak ciężko się otwierają.Tamecznie straciłeś,
zanim je ledwo uchyliłeś.I nie możesz się zatrzymać
na progu dłużej niż jedną chwilkę:ciemno ci się robi
w oczach,runąłbyś głową w próżnię.

Po co otwierać te drzwi,które nigdzie nie prowa-
dzą ? Rozwarzasz ich skrzydła,a przed tobą otwie-
ra się ciemność,pusta ciemność.Żeby prowadziły
przynajmniej do jakiegoś drugiego pokoju,albo do
ogrodu,albo na balkon z pięknym widokiem.
Jednak trzeba je otworzyć.Za wszelką cenę trzeba
otworzyć te drzwi.

Tak dla przewiewu.

WASKO POPA " D R Z W I "



ierać te drzwi ?
trzeba szukać,zanim je odnajdziesz.
jednej to na drugiej ścianie,to na suficie
nym węzgłowiem.
ciężko się otwierają.Paznokcie stracisz,
ledwo uchylisz.I nie możesz się zatrzymać
dłużej niż jedną chwilkę:ciemno ci się robi
runąłbyś głową w próżnię.
otwierać te drzwi,które nigdzie nie prowa-
Rozewrzesz ich skrzydła,a przed tobą otwie-
ciemność,pusta ciemność.Żeby prowadziły
niej do jakiegoś drugiego pokoju,albo do
u,albo na balkon z pięknym widokiem.
rzeba je otworzyć.Za wszelką cenę trzeba
zyć te drzwi.
la przewiewu.

POPA "D R Z W I"

„Archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej.

Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzania oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze”.

Jerzy Lewczyński

428 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

"Portret przyjaciela" (Zdzisław Beksiński), 1959

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 46 x 36,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"Portret Przyjaciela" 1959 | (Z. Beksiński)'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 102 (il.)

429 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

"Plakat reklamowy", 1957

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 38,5 x 28 cm
opisany i datowany na odwrociu:
'"Plakat reklamowy" 28 x 38,5 cm | 1957'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 94 (il.)

430 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

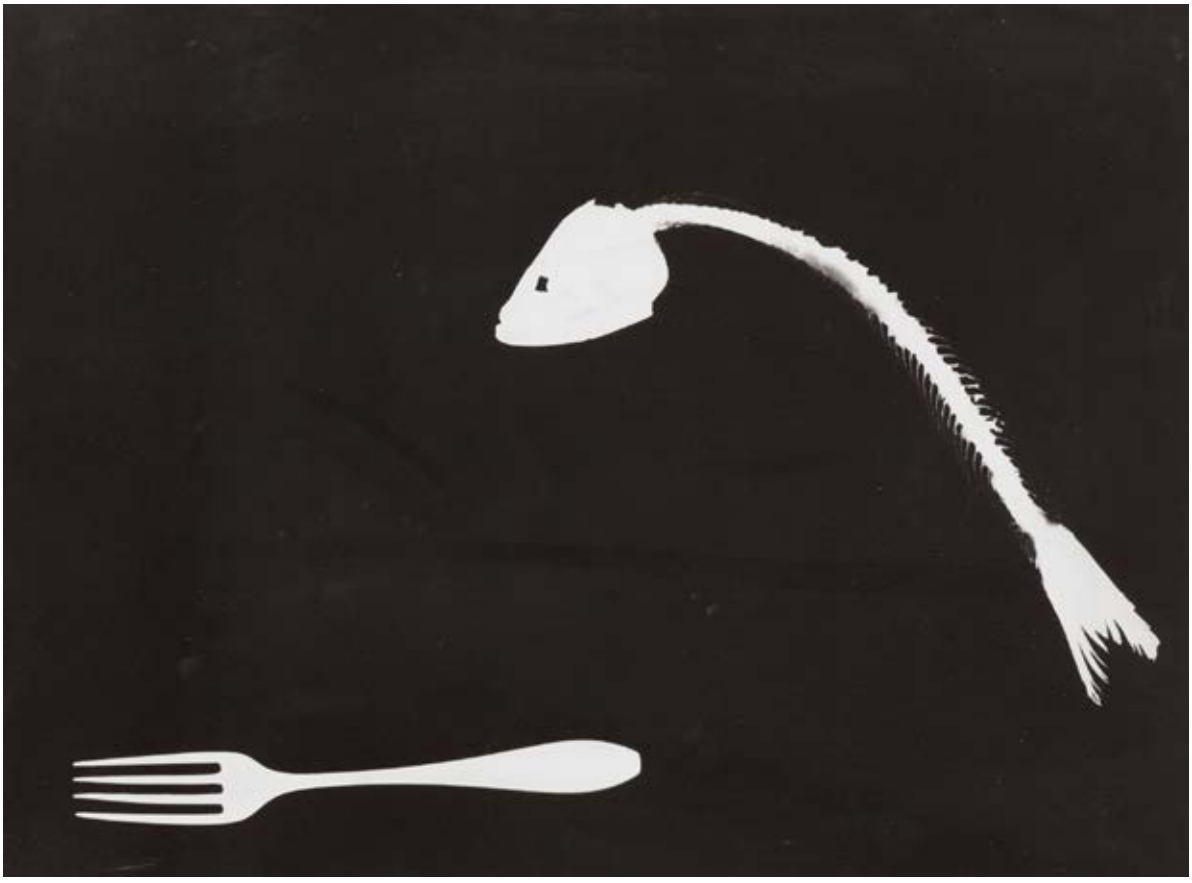
Bez tytułu, 1960

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 29 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"Bez tytułu" 1960 | [sygnatura]'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

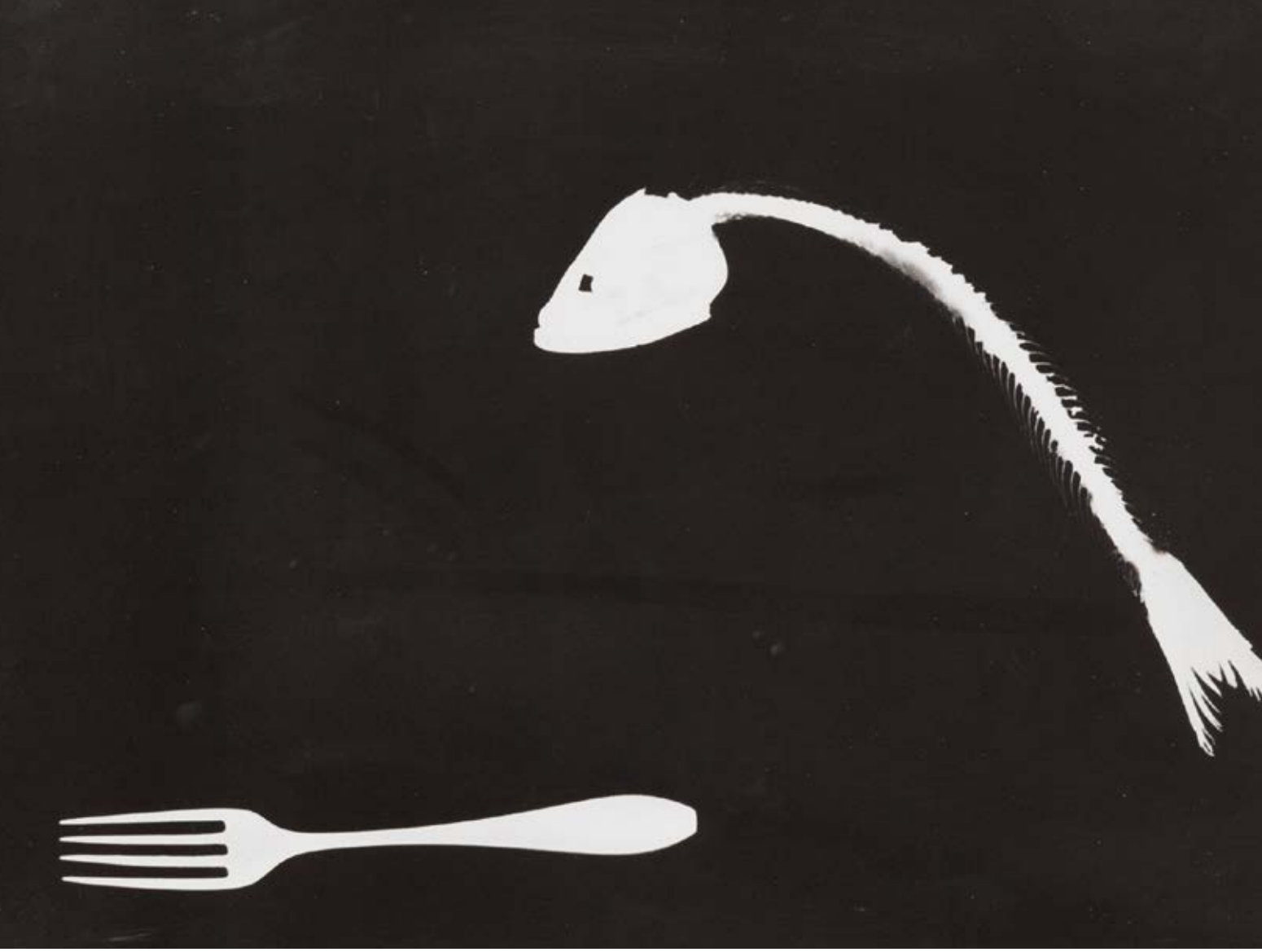
WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 118 (il.)



PRZESZŁOŚĆ FOTOGRAFICZNA

Jerzy Lewczyński był artystą poszukującym. Zajmował się fotografią, publicystyką i krytyką. Określał się własnym, wnikliwie humanistycznym stylem. To jemu zawdzięczamy nazwanie pewnych czynności badawczych mianem „archeologia fotografii", czyli koncepcji opartej na działaniach, których „(...) celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej, w tzw. przeszłości fotograficznej" (Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, Września 2005, s. 7). Lewczyńskiego fascynowała również historia fotografii – efektem jego pracy jest „Antologia Fotografii Polskiej 1839-1989", pierwsza taka publikacja w Polsce. Najistotniejsze było sięgnięcie do prac zniszczonych, niewykorzystywanych, zapomnianych czy niedocenianych rodzinnych archiwów. To opieranie się na cudzych fotografach pozwało mu poszerzyć również własną wizję artystyczną i stać się motywem jego pracy. I co ważne – dla artysty negatyw miał prestiż przede wszystkim dzieła sztuki. Lewczyński na początku fotografował amatorsko, ale z czasem rosła jego świadomość artystyczna. Po wojnie dokumentował ludzi i ich życie oraz krajobrazy rodzinnych stron. Ale już wtedy pojawiło się też zainteresowanie fotomontażami, które nazywał „fotografiami marzeń". Na jego aktywność fotograficzną bez wątpienia wpływ miały zainteresowania piktorializmem i postacią Jana Bułhaka. Jednak w latach 50. ubiegłego wieku poznał Tadeusza Maciejkę – twórcę związanego z modernistycznym nurtem fotografii XX-lecia międzywojennego oraz zainteresowanego założeniami Bauhausu. To od niego dostał w prezencie książkę László Moholyego-Nagya „Malarstwo. Fotografia. Film", dzięki której zrozumiał, czym może być nowoczesna fotografia i jak duże możliwości twórcze ze sobą niesie – wszystkie te pełne dynamiki kadry czy odrzucenie narzędzia, jakim był aparat fotograficzny, na rzecz bezpośredniego naświetlania papieru światłoczułego i tworzenia fotogramów. Lata 1957-60 to związek z nieformalną grupą, stworzoną wspólnie ze Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem. To głównie za Beksińskim zradykalizował swoje artystyczne poglądy, stając się akolitą formalnych eksperymentów i sztuki awangardy. Ich wspólna wystawa została przyjęta z mieszanymi uczuciami, a przez krytyka sztuki Alfreda Ligockiego nazwana „antyfotografią". Lewczyński systematycznie rozwijał własny styl – inspirowała go nadal fotografia amatorska, sięgał do filmu fabularnego – szczególnie bliski był mu włoski neorealizm, prace konstruktywistyczne Maholy-Nagyego, wreszcie odkrywał surrealizm i rayogramy Man Raya, które stały się w pewnym momencie bliskie jego twórczym wyborom. Zaprezentowana fotografia jest datowana



na 1960. Wydaje się, że unosi się nad nią finezyjny duch Moholy-Nagyego i Man Raya. Praca jest ciemna, wyczuwalnie smolista, wyraźnie odbijająca się bielą rybiego szkieletu i widelca. Surrealizm. Filmowość kadru, luźno skojarzona z filmem „Gorączka złota" Charliego Chaplina. Prawdopodobnie głównym celem Lewczyńskiego było tutaj połączenie badania warstw struktury obrazu powstałego bez użycia kamery z zabawą. Jednocześnie wykorzystanie pewnych elementów – widelca czy szkieletu jest odwołaniem do malarstwa abstrakcyjnego i jego estetyki. To forma bardziej efemeryczna, aluzyjna, figuratywna. Artystę w tym przypadku interesował raczej materiał wizualny niż konkretna stylistyka czy ideologia. Być może to przykład jego odwołania do tradycji bauhausowskiej „(...) gdzie fotografia była poligonem doświadczalnym nowej sztuki służącej typografii, plakatowi, badaniu światła, etc." (Krzysztof Jurecki, Od piktorializmu do „archeologii fotografii". Znaczenie dorobku w twórczości Jerzego Lewczyńskiego, [w:] Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, s. 19).

W takim postrzeganiu odwoływał się też do początków fotografii, czyli do poczucia imaginacji, które dawała. Artysta zapisał „(...) Próby stworzenia 'teatru fotografii', złożonego z symboli i wzajemnych relacji przedmiotów martwej natury, były moim buntem przeciwko obowiązującym kanonom. (...) Zawsze podziwiałem to, co nazywałem ciałem fotografii, a co demonstrowało się podkreśleniem specyfiki tworzywa" (Jerzy Lewczyński, Miedzy Bogiem a prawdą, [w:] Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, s. 10).

431 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

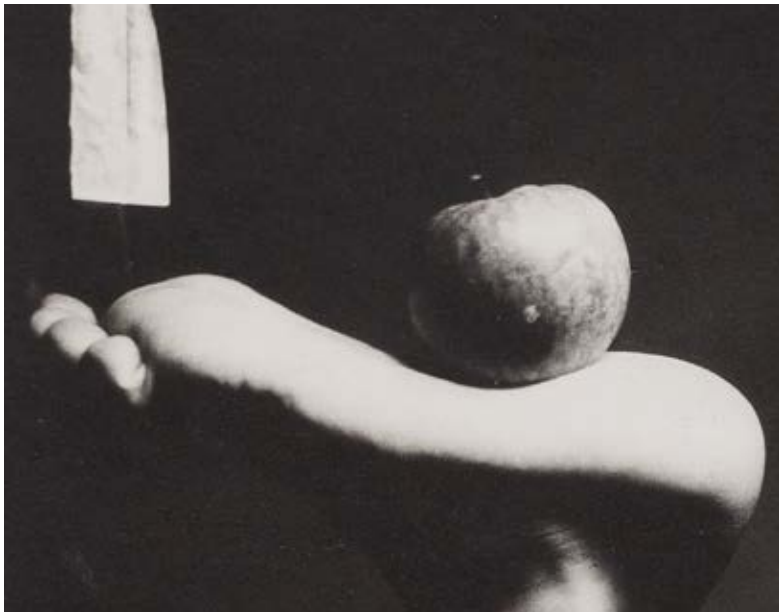
"Foto-teatr" - zestaw 4 fotografii, 1956-1960

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny,
fotografia nr 1: 20,5 x 29,3 cm
fotografia nr 2: 20,5 x 29,3 cm
fotografia nr 3: 19,7 x 28,7 cm
fotografia nr 4: 21,5 x 27 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej pracy
na odwrociu każdej pracy pieczęć autorska

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 200 EUR

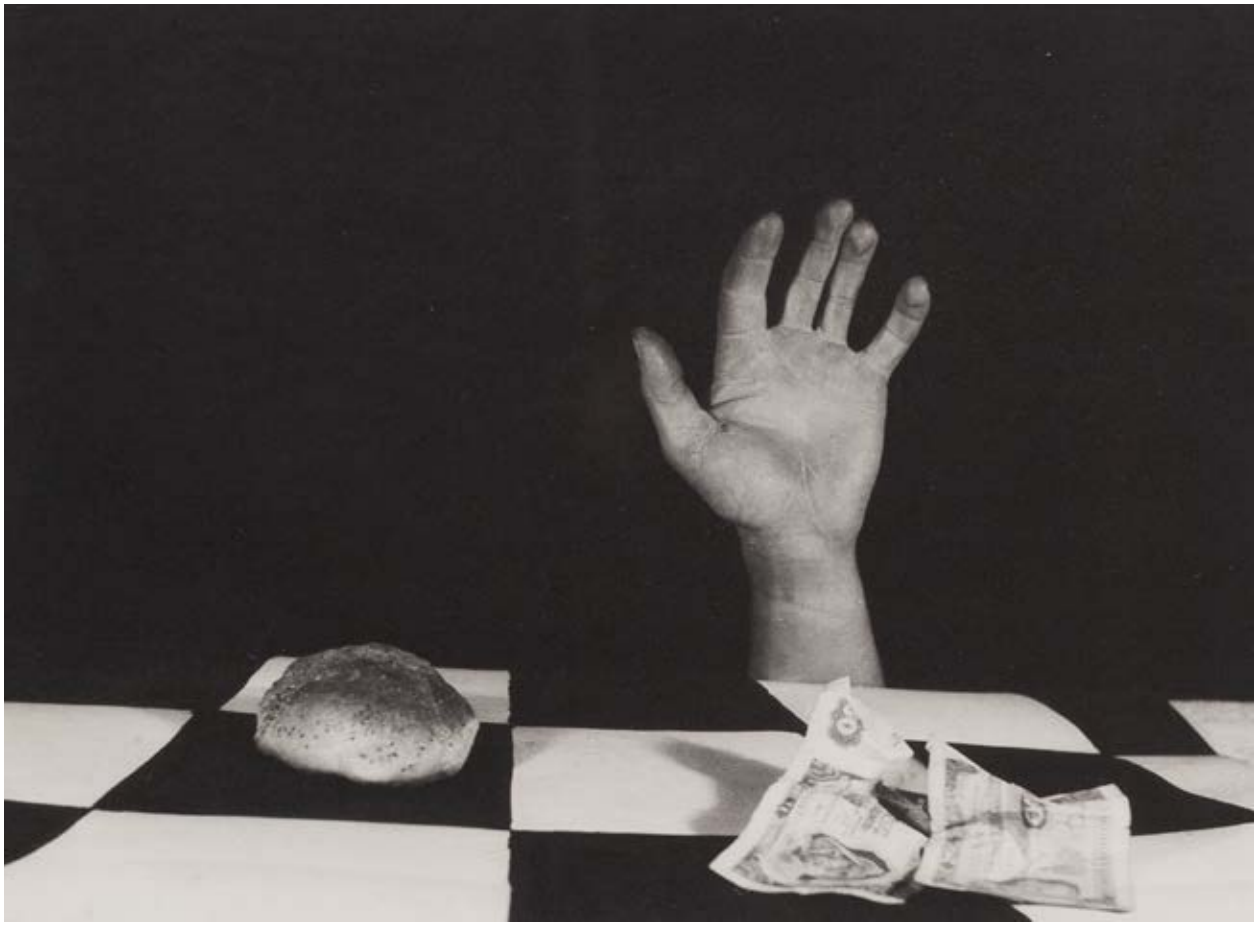
WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005", Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005; Galeria „Stary Browar" w Poznaniu, maj-czerwiec 2005; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006; BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, ss. 100-101 (il.)



Połowa lat 50. XX wieku to czas przełomu w twórczości Jerzego Lewczyńskiego. Odchodzi on od silnego wpływu piktorializmu Jana Bułhaka, porzuca rygor socrealizmu. Poszukuje. W latach 1956-60 powstają zainscenizowane prace pod wspólnym tytułem „Foto-teatr", do których sam konstruował elementy. Prezentowane w katalogu to cztery wspólnie oprawione fotografie. Wydają się tworzyć spójną opowieść, wybierając za temat „względność odbioru świata zewnętrznego" (Helena Kisielewska, Zdzisław Beksiński. Jerzy Lewczyński. Fotograficy poszukujący, [w:] Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty, s. 11). Uwagę zwraca przede wszystkim surrealizm – każdy rekwizyt wydaje się czymś innym. Czy widział obrazy Salvadora Dalí, czy to w nich postanowił tym razem poszukać inspiracji? Zdjęcia łączy tło – jednolicie ciemne, czasem w gamie szarości, częściej smoliście czarne. Wyłaniają się z niego różne wizje – duchy, mary, zjawy, widziadła. Wyraźnie odcinająca się jasno oświetlona stopa, z nożem umieszczonym w jej palcach i jabłkiem w zagłębieniu. W rogu słabo widoczna twarz z mocniej zaakcentowanym, widocznym nosem, o jakby powtórzonym, trójkątnym kształcie ostrza. Dziwna dłoń, wystająca ponad szachownicę stołu. Maski przywodzące na myśl rytuał i karnawał w Wenecji, w ujęciu jakby osobliwego snu. Wreszcie wymięta, poplamiona klawiatura z papieru – prawie jak u dadaistów. Sceniczność. Lapidarna intymność. Wojciech Nowicki szuka w tych obrazach związku z poezją Białoszewskiego, w „(...) świecie wyobrażonym i całkiem zabawnym, wysnutym prosto z głowy, ale i ze słuchu jednocześnie; Białoszewski był uchem, słuchaczem doskonałym, Lewczyński – obserwatorem, okiem" (Wojciech Nowicki, JL, [w:] Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu, s. 20). Być może zdjęcia tego foto-teatru, złożonego z surrealistycznej symboliki, mogłyby być dokumentacją fotograficzną

scenografii nawiązującej do przedwojennego teatru awangardowego Józefa Jaremy – Cricot czy późniejszego Kantorowskiego eksperymentalnego Cricot 2. Ten dźwięk nadrealizmu już prac Lewczyńskiego nie opuści, pozostając gdzieś zawsze wyczuwalny. „Surowość fotografowanych tematów, ich pozorna monotonność czy osobliwość dawały satysfakcję odkrywania coraz to nowych spojrzeń i obszarów" (Jerzy Lewczyński, Między Bogiem a prawdą, [w:] Jerzy Lewczyński, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, s. 10). To, co ujmuje w jego zdjęciach, to umiejętność wydobycia siły właśnie z pozornie nieprzydatnych, błahych elementów i nadanie im znamion nowej sztuki.



432 †

Jerzy Lewczyński

1924-2014

Lalka, z cyklu "Ćwiczenia ekspresyjne" (zestaw dwóch prac), 1960

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny,
29 x 21 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"Ćwiczenia ekspresyjne" | 1960'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 500 - 1 900 EUR

WYSTAWIANY:
por. „Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005”, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień-maj 2005, Galeria „Stary Browar” w Poznaniu, maj-czerwiec 2005, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2005, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, styczeń-luty 2006, BWA i Galeria Pusta w Katowicach, marzec-kwiecień 2006
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk”, Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005, [red.] Krzysztof Jurecki, Ireneusz Zjeżdżałka, Września 2005, s. 115 (il.)

433 †

Marek Piasecki

1935-2011

Lalki - zestaw 4 fotografii

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
fotografia nr 1: 9 x 11,5 cm
fotografia nr 2: 11,5 x 8,8 cm
fotografia nr 3: 12 x 8,5 cm
fotografia nr 4: 12 x 8,5 cm
oprawa autorska

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków

WYSTAWIANY:
Marek Piasecki, Polska Institutet i Stockholm, Sztokholm, październik-listopad 2005
„Marek Piasecki. With Care", Galeria Piekary, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2016

LITERATURA:
Marek Piasecki, katalog wystawy, Galeria Starmach-Polska Institutet i Stockholm, Sztokholm 2005, ss. 1, 46, 48 (il.)
Marek Piasecki. With Care, katalog wystawy, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017, poz. 73 (il.)

MIKROGALAKTYKI MARKA PIASECKIEGO

Marek Piasecki był artystą niezwykłym. Jego prace to osobliwe wyimki rzeczywistości, empiryczne i przefiltrowane przez niezwykłą imaginację. Źródła inspiracji znajdziemy i w surrealizmie spod znaku jednego z najoryginalniejszych niemieckich artystów Hansa Bellmera – autora aluminiowej, hybrydowej rzeźby „Lalka", i w poezji Mirona Białoszewskiego. Interesowało go wykraczanie poza utarte schematy. I język, czy to poetycki, czy wizualny – zniekształcający, zakrzywiający się, zakłócający granice. Do swojej ciemnej, niewielkiej pracowni anektował rzeczy, obiekty, fotografie. Działał multidyscyplinarnie. Co ważne, samodzielnie oprawiał zdjęcia.

Zbieranie i kolekcjonowanie może nawet dość kompulsywne, różnych eksponatów jest wpływem przeszłości – czasów wojny, potem stalinizmu. Wszystkie te obiekty traktuje z pietyzmem, nawet te zdekompletowane, poranione, pozornie bezużyteczne. „Przedmioty okaleczone, rozczłonkowane ciała lalek są nieodległym, z pewnością intensywnym powidokiem wojny i Zagłady: odpady historii, które pełnią funkcję świadków. Są symptomem braku, protezą materialnie zniszczonego świata, wreszcie widocznym łącznikiem między światami żywych i umarłych" (Tomasz Szerszeń, Marek Piasecki: światło, ciemność, szarość, kolor, [w:] Marek Piasecki, Do wnętrza. Fotografie z lat 1954-1967, Warszawa 2020, s. 200). To poczucie braku i tymczasowości jest właściwie przypisane pokoleniom naznaczonym wojennymi traumami. W przypadku Piaseckiego to rodzaj manii zbieractwa, pełnej dziecięcej zachłanności i braku umiejętności dokonania ich selekcji. Ustawia się on w roli świadka i obserwatora. Niby w centrum wydarzeń, ale zawsze z boku, wycofany. Lalki, które wybiera – często uszkodzone, fragmentaryczne, o oczach przez niego otwieranych lub zamykanych

albo też oczodołach pustych, martwych – mają jednak wyjątkową pozycję. Są rodzajem łączników-widm, chociaż w ciągłej opozycji z tym, co ludzkie i nieludzkie, żywe i martwe, identyczne i różne. Te byty, pojawiające się na chwilę, wciąż zadają pytanie o tożsamość. Pojawia się teatralność, kiedy artysta systematycznie poddaje wybrane egzemplarze różnym operacjom. Stylizuje, aranżuje, różnie oświetla, dekomponuje, zamyka w gablotach. Ten ostatni zabieg, być może da się odczytać symbolicznie – jako gest opresyjny albo ochronny. Zresztą jako gość kliniki lalek z zafascynowaniem ogląda ich małe zmartwychwstania. Ciało dziecięcej zabawki staje się także alegorią ciała kobiecego, z pewną zamianą czy może odwróceniem ról.

Zaprezentowany zestaw czterech fotografii wybranych lalek niepokoi. Fragmentaryczne, rozczłonkowane, bez kończyn, zamknięte w ciasnej klatce, nagie i bezbronne. Sprawiają wrażenie makabrycznych rekwizytów w upiornym teatrze. Sam cykl powstał w latach 50. i 60. XX wieku. Jak pisze Marta Smolińska „(...) Piasecki na stałe nadał tym ciałom przeraźliwie obcym duszę i fantazję, stawiając je tym samym powyżej rzeczy. Spowodował, że patrzą na nas tak wyraziście, iż na nowo widzimy siebie samych, zatrzymanych ich przeszywającym wzrokiem, przyszpilającymi nas przed fotografiami. Czujemy się nieswojo (...). W kadrach i obiektach Piaseckiego lalka zatrważa i absorbuje uwagę, jest jednocześnie zwyczajna i znana, jak i zaskakująca" (Marta Smolińska, Uwagi o motywie lalki w twórczości Marka Piaseckiego, [w:] Marek Piasecki. With Care, Poznań 2017, s. 81).

Marek Piasecki nadał przedmiotowi dziecięcej zabawy inne znaczenie, obdarł je z radości i beztroski, zamieniając na zjawy, naznaczone fantomem dotkliwej przeszłości.

434 †

Bronisław Schlabs

1920-2009

"Fotogram 80/58", 1958

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
30 x 40 cm
sygnowany na odwrociu: 'Bronisław Schlabs'
na odwrociu nalepka autorska

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

Na lata 50. XX wieku przypada czas obfitego zróżnicowania postaw twórczych również w fotografii. To już nie tylko nadal obecny piktorializm, przedwojenna awangarda czy napierający i coraz mocniej dominujący socrealizm, ale wysuwające się na pierwszy, artystyczny plan niefiguratywne dzieło sztuki – abstrakcja.

Postacią, która szczególnie upodobała sobie ten nurt w fotografii, był poznański malarz i artysta fotograf, Bronisław Schlabs. Na początku swojej twórczej drogi zajmował się głównie okolicznościowym, socrealistycznym w duchu reportażem, z czasem kierując swoje zainteresowania w stronę pejzaży, a potem motywów architektonicznych. Jak pisze Małgorzata Santarek „Analiza drogi twórczej Schlabsa daje nam wgląd w niezwykle ciekawy okres w polskiej sztuce, rozerwanej między różnie pojmowaną nowoczesnością, a ograniczającą ją polityką. (...) Artysta otarł się o niemal każdy nurt uprawiany wówczas w fotografii (...)" (Małgorzata Santarek, Bronisław Schlabs a poszukiwanie nowoczesności w sztuce lat 50., [w:] Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty, Bytom – Wrocław 2019, s. 16-22), co też świadczy o jego wszechstronności i artystycznych poszukiwaniach. Nawet jeśli przyjrzymy się jego pracom, związanym z tematami typowymi dla socrealizmu, zauważymy, że jest on w nich daleki od szablonów postrzegania. To raczej widzenie inspirowane dokonaniami Aleksandra Rodczenki – skrót perspektywy, żabia perspektywa, ujęcie z lotu ptaka. Nawet pokazując robotnika, pozbawiał go cech czy atrybutów bohatera tamtych czasów, wpisując go po prostu w obraz i czyniąc z niego niejako fragmentaryczną część. Podobne cechy innego myślenia obrazem znajdziemy w jego zdjęciach przyrodniczych, kiedy ponownie możemy się dopatrzeć indywidualnych rysów – tu nie ma oczywistości. W zamian oglądamy rośliny w dużych zbliżeniach i mocnych kontrastach oraz zaakcentowanych przez ten zabieg konturach. Artysta skupia się na pewnych wyimkach otoczenia, wręcz surrealistycznie splątanych liniach, wycinkach falującej wodnej tafli, wreszcie konstrukcji samego fotografowanego przedmiotu. To wszystko nosi znamiona intrygujących, artystycznych chwytów, z odwołaniem do charakterystycznej dla lat 20. i 30. XX wieku „nowej wizji" Bauhausu, czy po prostu wpływu niemieckiej fotografii subiektywnej. Liczy się odrealnienie obrazu, którego zadaniem jest brak możliwości zidentyfikowania danego, sfotografowanego obiektu. W latach 1957-60, Schlabs związał się z nieformalną grupą, współtworzoną z Jerzym Lewczyńskim i Zdzisławem Beksińskim, a ich wspólna wystawa „Pokaz zamknięty", zorganizowana w gliwickim Polskim Klubie Towarzystwa Fotograficznego, została przyjęta z na tyle mieszanymi uczuciami, że krytyk sztuki Alfred Ligocki, nazwał ich prace „antyfotografią". Zresztą swój krytyczny artykuł opublikowany w czasopiśmie „Fotografia" zatytułował właśnie „Antyfotografia" i była to definicja, którą już na stałe zostały określane działania artystyczne tej trójki fotografów.

Z tamtego okresu, zapoczątkowanego w 1957, pochodzi cykl ponad dwustu prac, nazywanych przez ich autora fotogramami. Były to kompozycje oparte na bezpośredniej pracy z materiałem fotograficznym, ale znowu – Schlabs widzi je po swojemu, niekoniecznie jak jego poprzednicy Man Ray, László Moholy-Nagy czy małżeństwo Themersonów, raczej zbliżając się do surrealizmu. Dokonuje destrukcji, by zbudować coś nowego „(...) nagrzewając, stapiając, wydrapując negatywy, ale również malując i rozlewając płyny na podłożu pokrytym emulsją fotograficzną – na folii celuloidowej bądź

szkle" (Małgorzata Santarek, Bronisław Schlabs a poszukiwanie nowoczesności w sztuce lat 50.,[w:] Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty, Bytom – Wrocław 2019, s. 20), czasem doklejając do nich różne skrawki, czy zanurzając w ciepłej wodzie. Następnie poddawał je powiększeniu, kopiując na papier światłoczuły lub wywoływał stykowo, a ujawniająca się faktura przypominała z wyglądu na przykład łuszczącą się farbę. Przez zastosowane zabiegi, w pewien sposób, upodabniał fotografie do ówczesnego malarstwa – chociażby obrazów Tadeusza Kantora czy też prac graficznych albo nawet struktur widzianych pod mikroskopem. Jeśli popatrzymy na zaprezentowane tu cztery prace, zauważamy, że ujawnione na tych zdjęciach światy, przypominają odległe, kosmiczne mgławice galaktyk, pełne form życia – przenikających się komórek i jakby zamrożonych nagle w swoim rozedrganym ruchu mikroorganizmów. Pamiętajmy jednak, że jeśli „(...) w przypadku prac Schlabsa mamy do czynienia z fotogramem, to owym konkretnym, materialnym obiektem poddawanym naświetlaniu była (...) fotograficzna klisza, będąca zapisem działań artysty" (Magdalena Wróblewska, Między materią a obrazem. Eksperymenty Bronisława Schlabsa z medium fotografii, [w:] Bronisław Schlabs. Krok w nowoczesność, Poznań 2012, s. 19). Autor fotogramów był twórcą niezwykłym, śmiało wykorzystującym materię światłoczułych procesów fotograficznymi, ale wyniki tych eksperymentów „ (...) widziane są przez niego pośrednio, oglądane zawsze przez transparentną, ale redukującą skutecznie materialny wymiar przetworzonych i niszczonych klisz, gładką powierzchnię papierowej odbitki" (ibidem, s. 19-20).

435 †

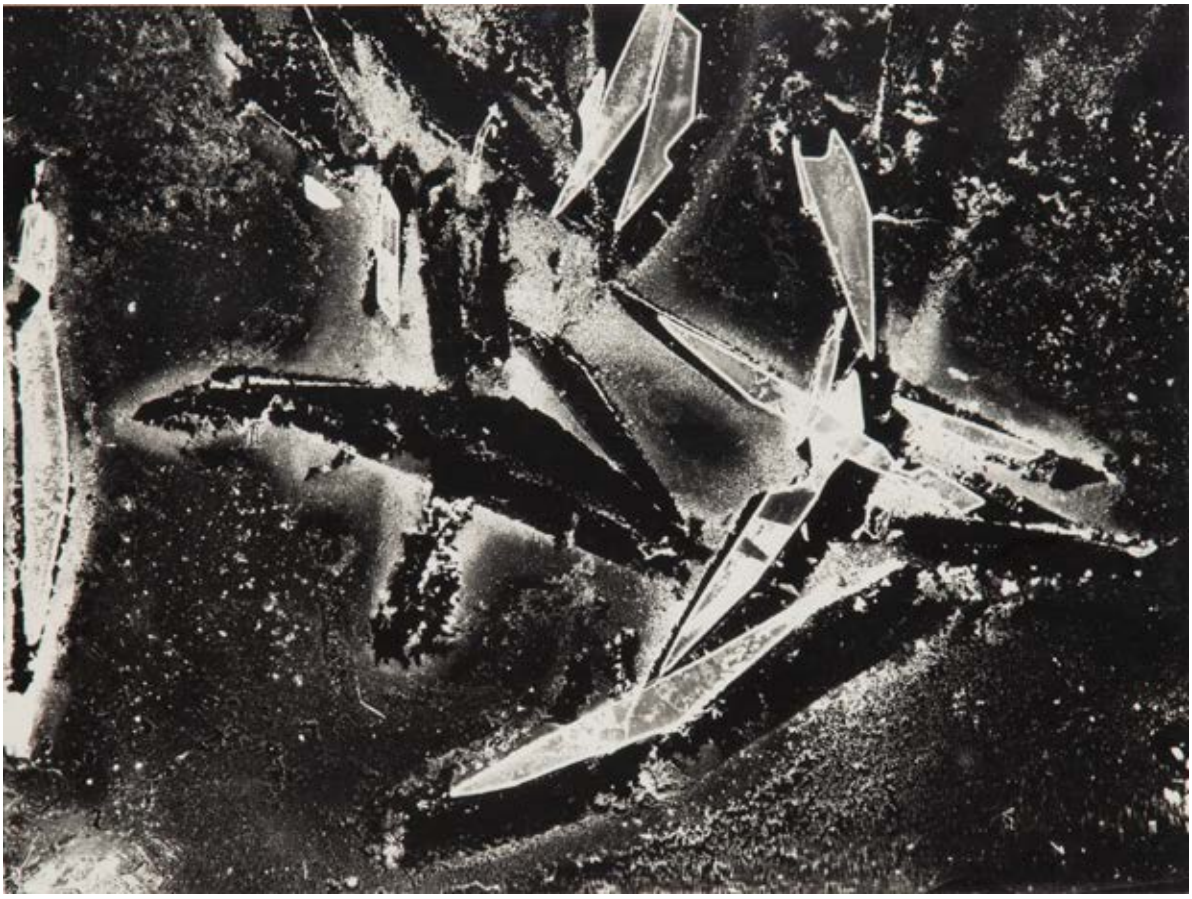
Bronisław Schlabs

1920-2009

"Fotogram K.5/58", 1958

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
30 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"M. Kucharski | "Fantom II" | 49. | Z CYKLU FANTOMY - 1966'
na odwrociu nalepka z Rempexu i Galerii Arsenał w Poznaniu

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR



436 †

Bronisław Schlabs

1920-2009

"Fotogram 15/57", 1957

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
29,5 x 39,5 cm
na odwrociu nalepka autorska

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

437 †

Bronisław Schlabs

1920-2009

"Fotogram F.69/58", 1958

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny,
48 x 37,5 cm
opisany na passe-partout: 'F.69/58'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa, 2008

438 †

Marian Kucharski

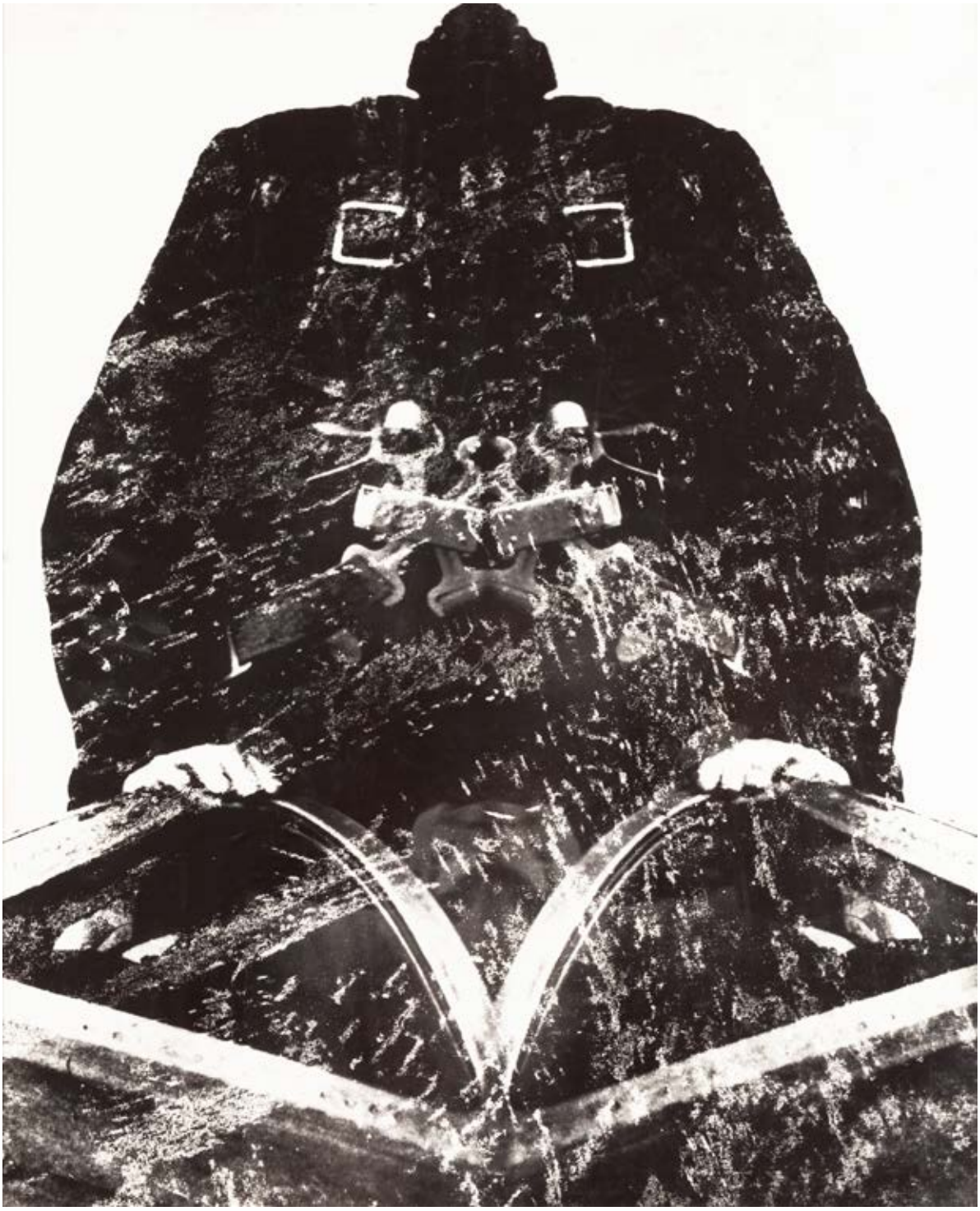
1930-2018

"Fantom II" z cyklu "Fantomy", 1966

odbitka żelatynowo-srebrowa, fotomontaż/papier fotograficzny,
58,8 x 48,9 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'M. Kucharski | "Fantom II" | 49. | Z CYKLU FANTOMY - 1966'

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa, 2008



„Marzyłem o możliwości takiej swobody wobec materiału, jaką ma plastyka. Aż takiej w fotografice nie ma, ale fotografię można i należy gwałcić. Moją techniką jest montaż bi- lub polirefleksyjny. Cały kształt jest pod powiększalnikiem płynny, zmienia się, może zawężać się tak, aż zostanie samo tło, lub rozszerzać”.

Marian Kucharski

439 †

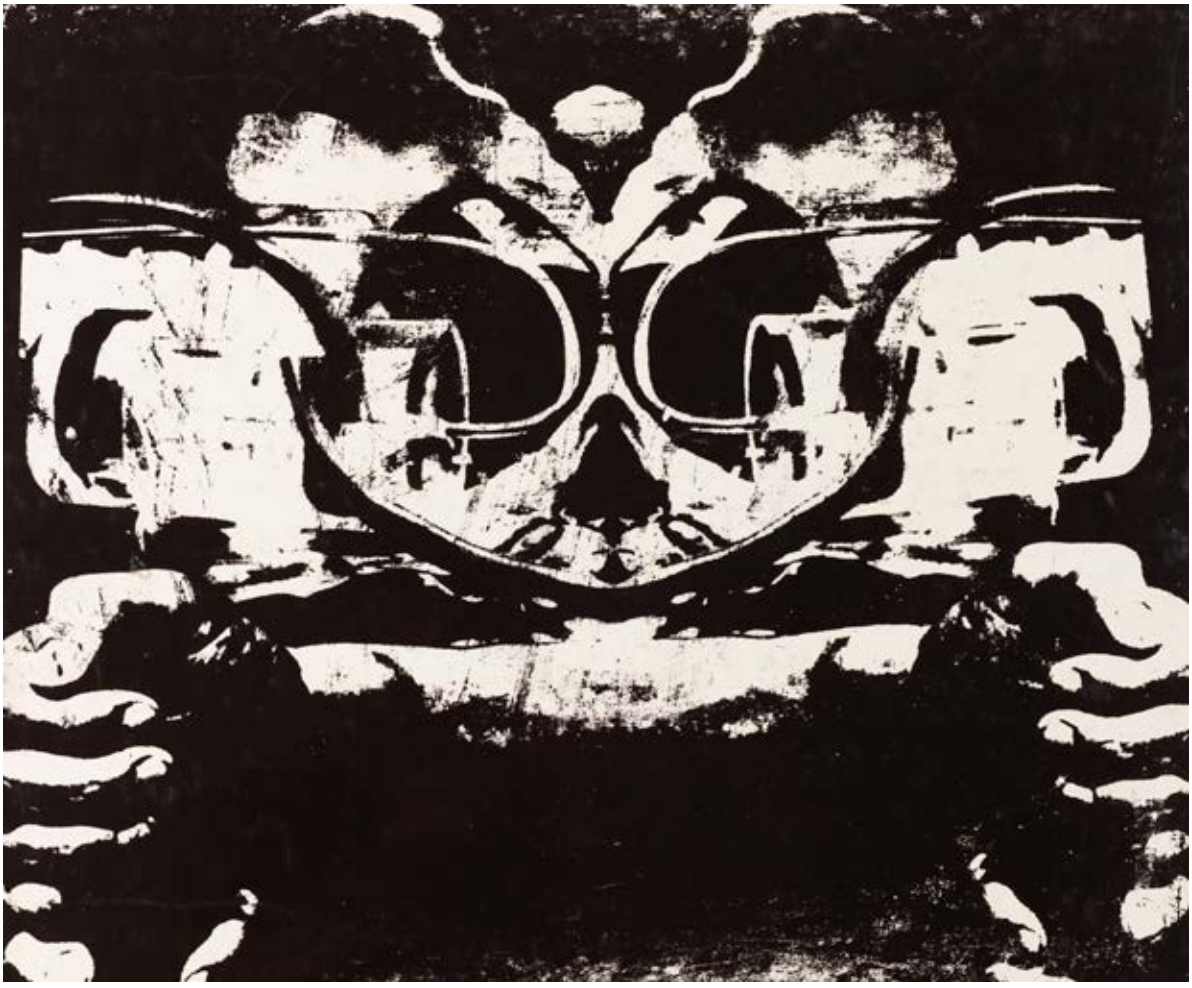
Marian Kucharski

1930-2018

"Homunculus" z cyklu "Przebudzenie wyobraźni", 1968

odbitka żelatynowo-srebrowa, fotomontaż/papier fotograficzny,
47,8 x 58,2 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '29. 171 | 4 Homunculus | [pieczęć autorska] | 37 | "HOMUNCULUS" CYKL - PRZEBUDZENIE WYOBRAŹNI 1968'

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR



440 †

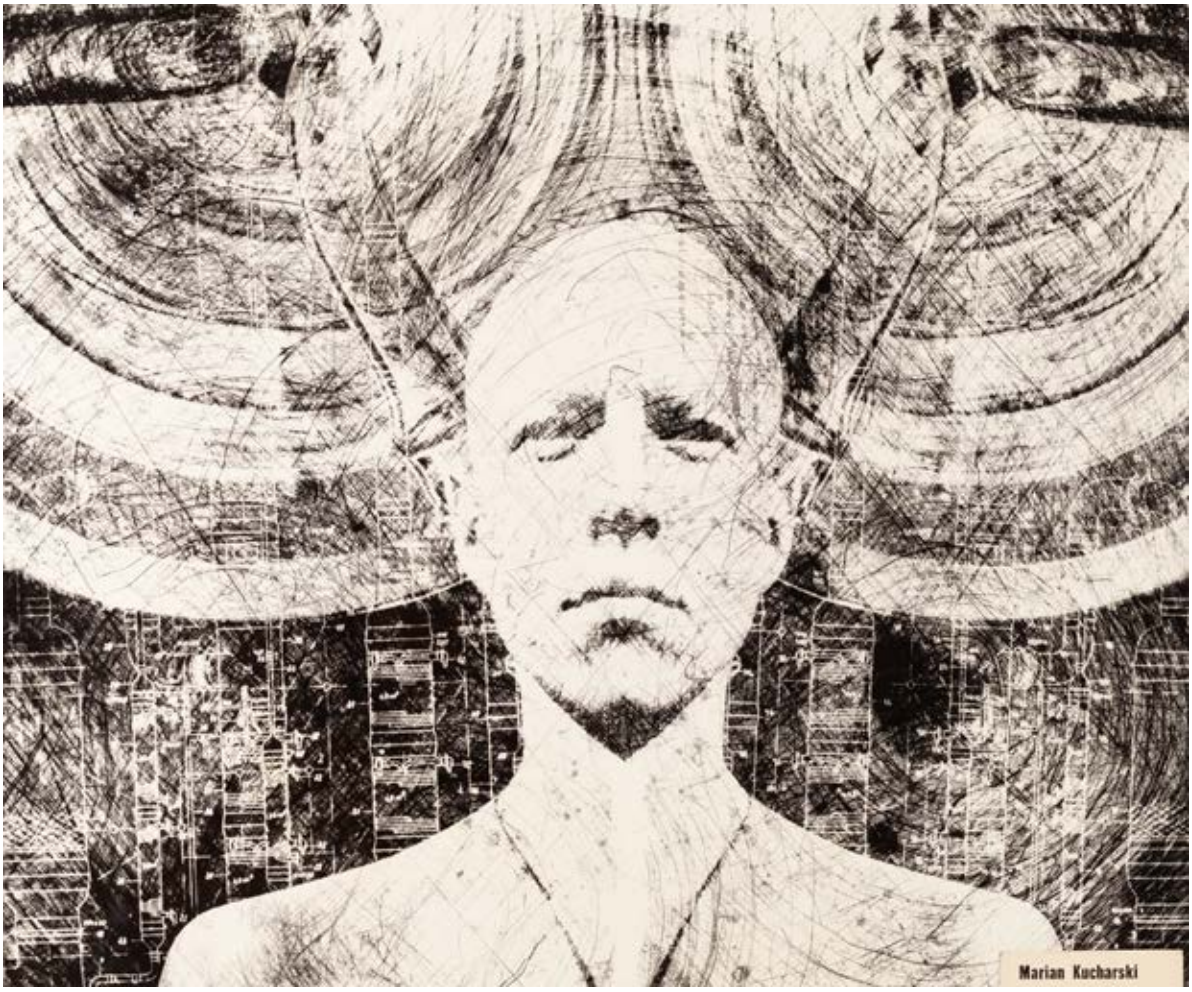
Marian Kucharski

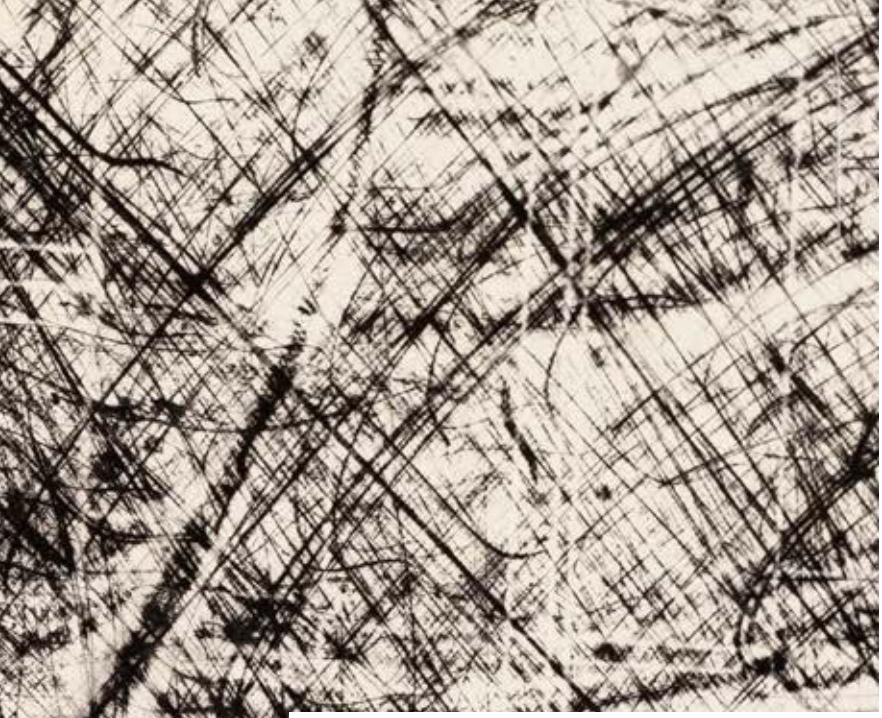
1930-2018

"Cóż dalej, szary człowieku" z cyklu "Nowa cywilizacja", 1968

odbitka żelatynowo-srebrowa, fotomontaż/papier fotograficzny,
49 x 58,8 cm
sygnowany na nalepce p.d.: 'Marian Kucharski' oraz sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '24.42. | M. Kucharski | Cybernetyk | "CÓŻ DALEJ, SZARY CZŁOWIEKU" CYKL - NOWA CYWILIZACJA 1968'

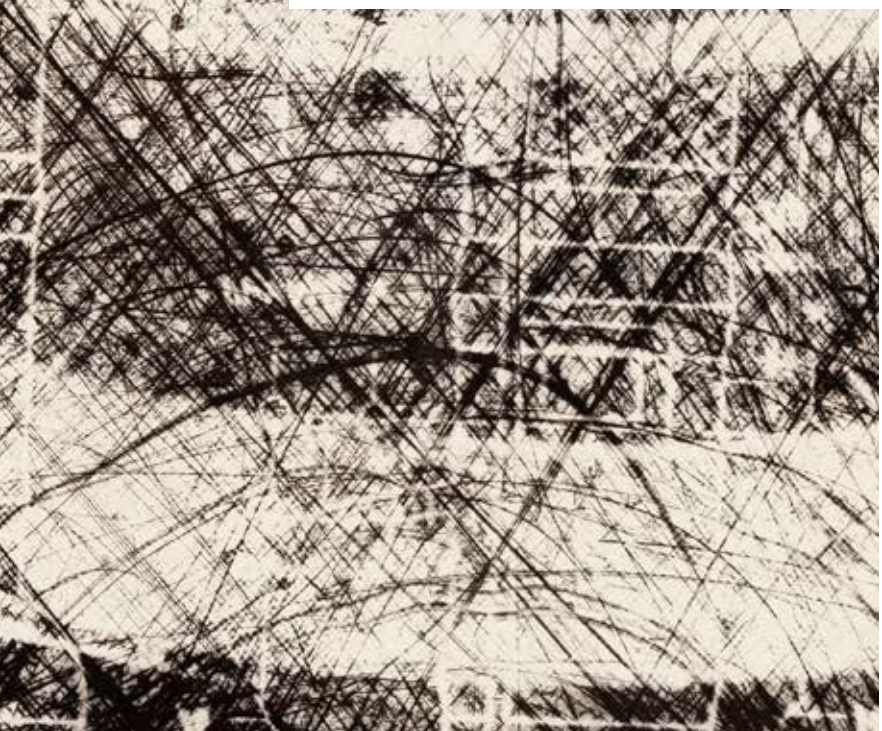
estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR


Marian Kucharski



„Człowiek w tych pracach jest więc kimś, kto stawia się zarazem w roli agresora, jak i ofiary agresji. Sam stwarza sobie świat zdeterminowany przemocą, a jej bezwzględna dominacja dobitnie podkreślana jest przez symetrie”.

Adam Sobota



441 †

Krzysztof Gierałtowski

1938

Tadeusz Szymon Pióro, 1981/2008

wydruk pigmentowy/papier FineArt Traditional Photo,
38 x 58,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany na odwrociu:
'Fot. Krzysztof Gierałtowski 17.12.2008'

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

442 †

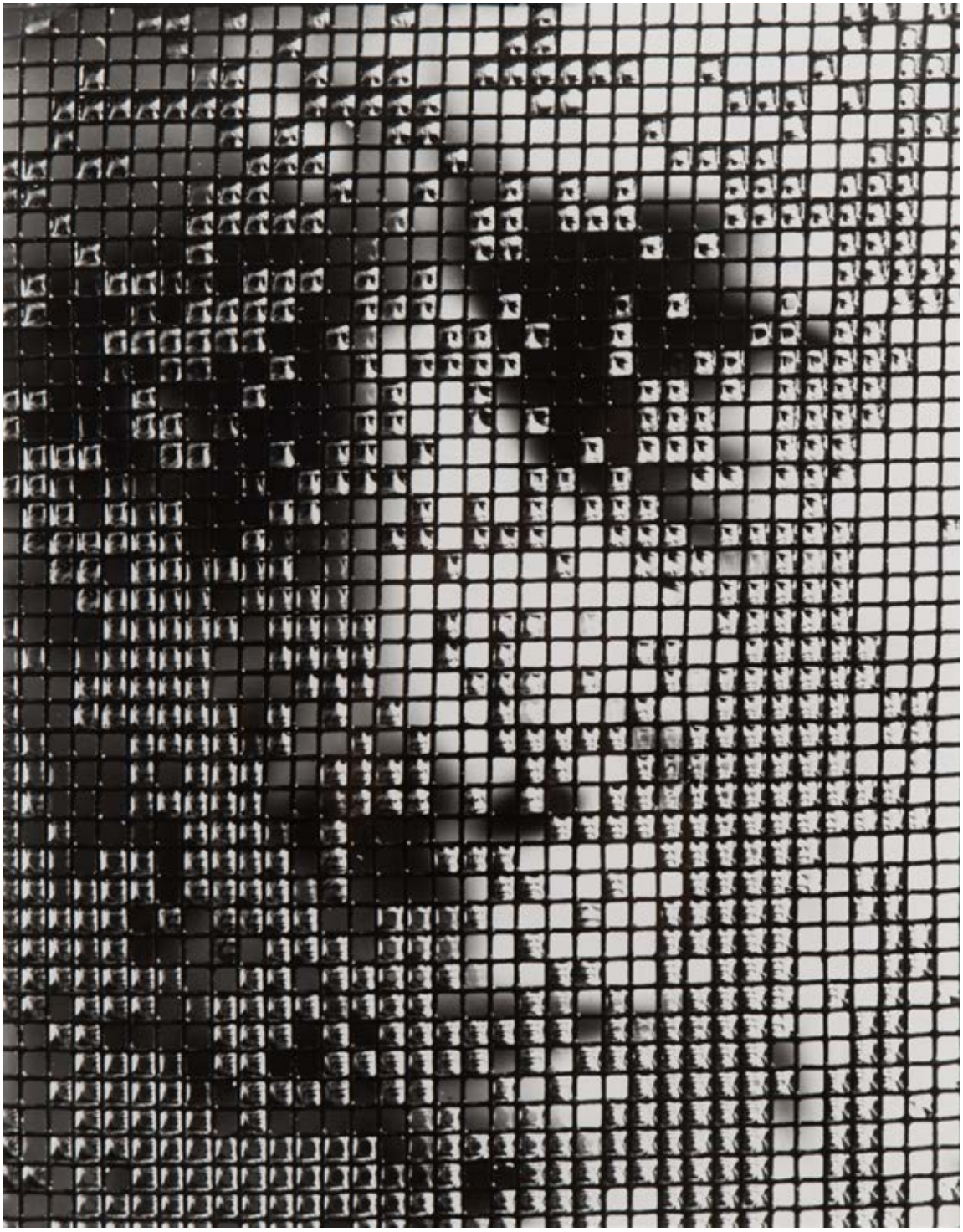
Peter Keetman

1916-2005

"1001 Gesichter", 1957

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 49,5 x 38,5 cm
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu:
'Peter Keetman | „1001 Gesichter" | 1957'

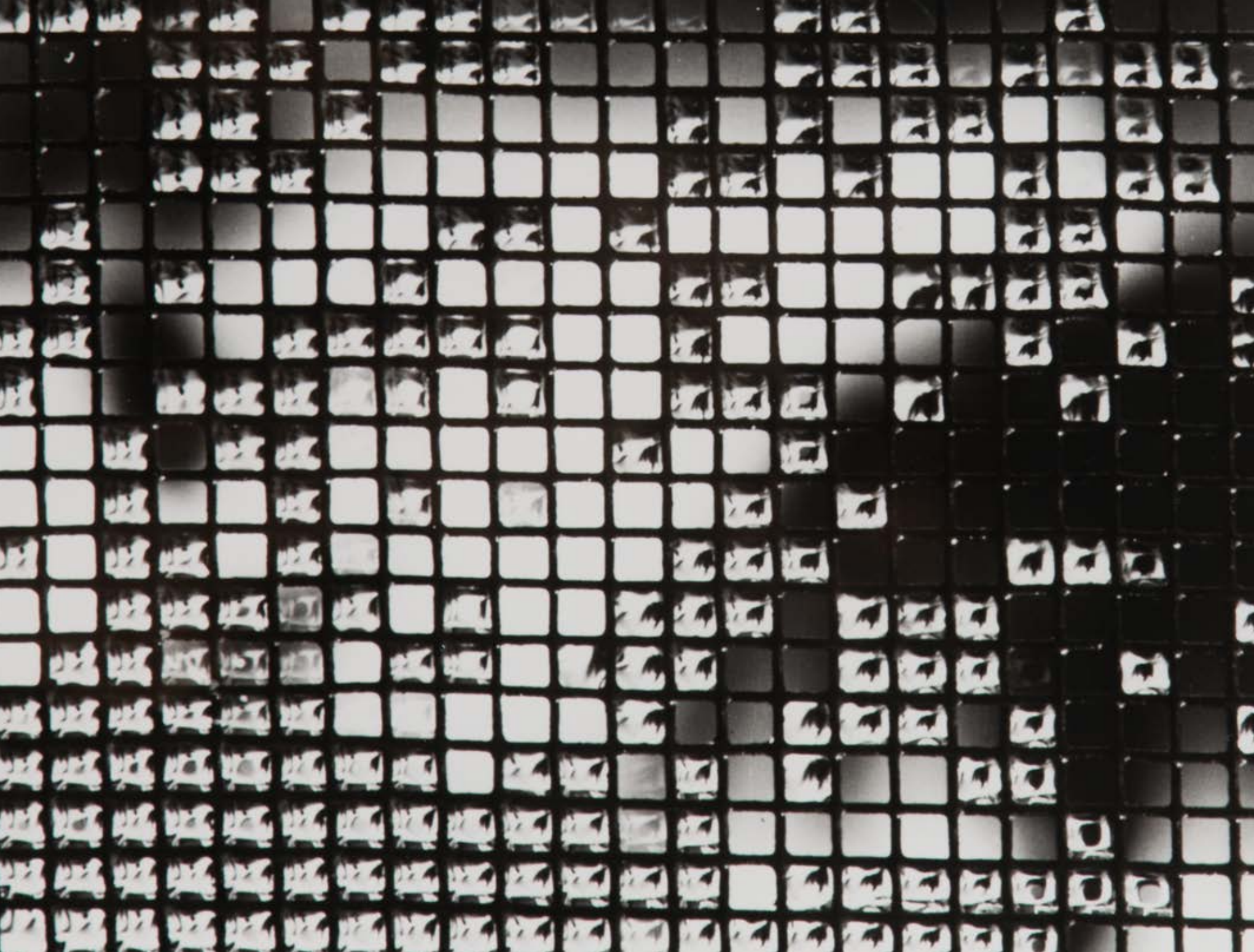
estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 800 EUR



Peter Keetman współtworzył i redefiniował historię fotografii powojennych Niemiec. Artysta, wraz z m.in. Otto Steinertem, w 1949 powołał do życia grupę Fotoform, która proponowała tzw. fotografię subiektywną (Subjektive Photographie) w opozycji do przedwojennej „nowej rzeczowości" (Neue Sachlichkeit). Oznaczało to promocję swobody twórczej i bardziej osobistego niż funkcjonalnego podejścia do artystycznej reprezentacji rzeczywistości. Fotografia wykonywana zgodnie z tymi założeniami operowała detalem, zdecydowanym kadrowaniem, eksperymentowała z perspektywą, kontrastem i czasem naświetlenia, co z czasem prowadziło do prawie abstrakcyjnych form. Na wystawie pt. „Fotografia subiektywna" (1951) artyści zgromadzili prace twórców realizujących te postulaty, a termin określający styl niemieckich fotografów utrwalił się na arenie międzynarodowej.

Najbardziej znanym projektem Keetmana był „Eine Woche im Volkswagenwerk" („Tydzień w fabryce Volkswagena"). Tam, fotografowane zgodnie z zasadami fotoformy, detale z fabryki niemieckich samochodów zaczynają kusić odrealnioną formą i przemieniać się w intrygujące dzieła sztuki. Projekt ten był jednocześnie bardzo odważnym manifestem artystycznym i komentarzem socjopolitycznym, zważywszy na fakt, że 20 lat wcześniej w bardzo podobny sposób zachwyt nad wytworami epoki industrializacji wyraził Rodczenko w cyklu fotografii z fabryki samochodów AMO.

W „1001 twarzach" Peter Keetman po raz kolejny wszedł w dialog z historią fotografii. Z jednej strony praca ta zapisuje się na długiej liście autoportretów i portretów wielokrotnych, której początki sięgają do narodzin samej fotografii. Z drugiej – artysta wyprzedza wręcz czas i w epoce analogowej tworzy skomplikowaną formę zdjęć w zdjęciu, jaka stała się bardziej popularna i łatwiejsza do wykonania wraz z cyfryzacją tego medium. W tym niezwykle sugestywnym i osobistym dziele autor zdaje się wymownie spoglądać na nas, oszalałych na punkcie autoportretów pod każdym możliwym kątem, na początku XXI wieku.



443 †

Maciej Osika

1983

Autoportrety - zestaw 3 fotografii, 2004

wydruk pigmentowy/papier archiwalny,
70 x 50 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany, datowany, numerowany na nalepce na odwrociu oprawy:
'"Autoportret" | Rok powstania 2004 | Nr edycji 1/5 | Maciej Osika'
ed. 1/5

estymacja:
12 000 - 15 000 PLN
2 600 - 3 200 EUR

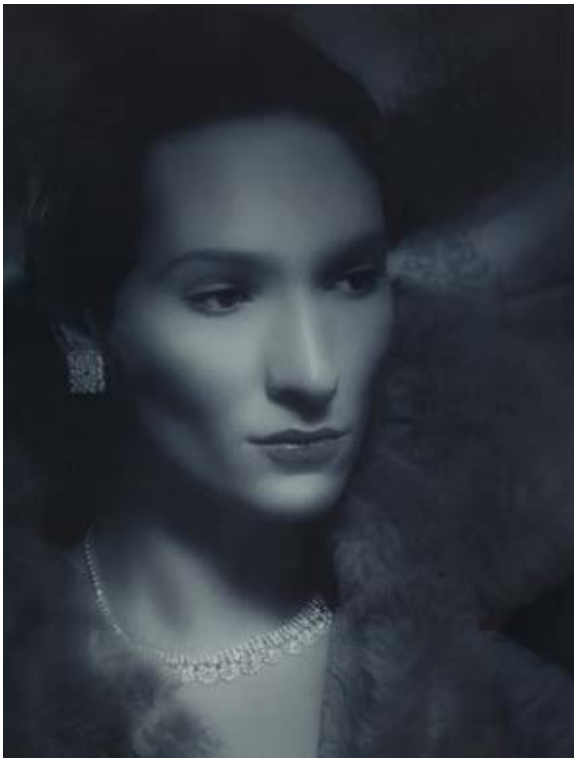
WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007
„Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 3.02-16.03.2011

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, ss. 136-137, 139 (il.)
Tożsamość: fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, [red.] Halina Oszmiańska, Art Stations, Poznań 2011

ODMIENNA WRAŻLIWOŚĆ AUTOPORTRETY – MACIEJ OSIKA

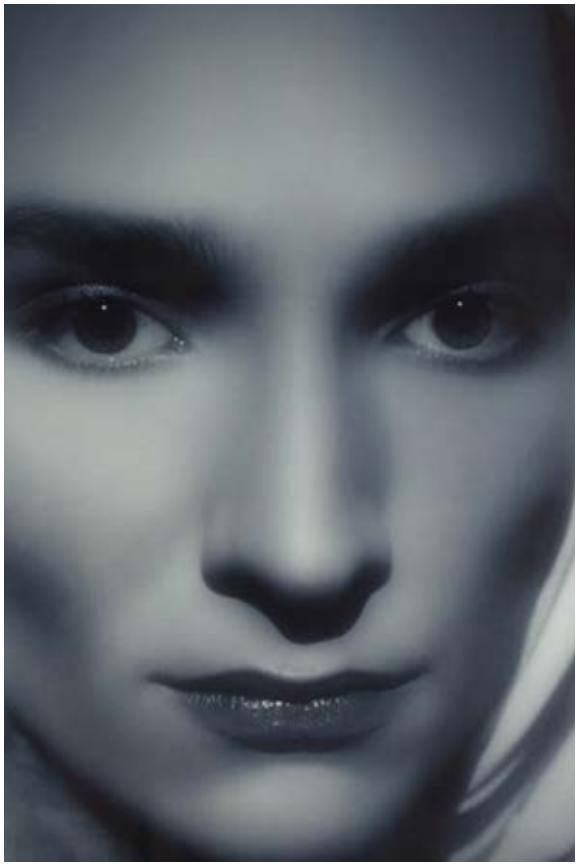
Zaprezentowany cykl trzech fotografii pochodzi z 2004 i należy do serii autoportretów, tak charakterystycznych w twórczości artysty. Jego specyficzny styl wydaje się z jednej strony pewną pozą czy kreacją, z drugiej jest wyraźnym poszukiwaniem własnej tożsamości. Artysta płynnie miesza życie z fikcją, dostrzegając w swoim ciele twórcze tworzywo. Konsekwentnie buduje narrację, balansując na granicy płci, podkreślając wyraźne androgeniczne rysy. Kim jest kobieta, którą widzimy w trzech ujęciach? Tajemnicza, trochę nieobecna, patrząca nie „na" tylko „poza" nas – femme fatale. Greta Garbo czy Marlena Dietrich? A może jednak upozowany Narcyz przeglądający się w lustrze samouwielbienia, cynicznie wykorzystujący własny wizerunek jako autopromocyjny chwyt reklamowy? Oczywiście Maciej Osika jest artystą świadomie używającym autokreacji i języka przynależnego estetyce kamp, bez obaw łącząc teatralność i groteskę z autentycznością. Inspiracji wydaje się szukać w twórczości francuskich artystów – Pierre'a Moliniera czy duetu Pierre et Gilles. A także w kadrach amerykańskiej artystki Cindy Sherman – nawiązując do pewnych klisz czy stereotypu widzenia kobiety. Najistotniejsza staje się jednak wyraźna stylizacja zarówno na fotosy dawnych gwiazd filmowych z Hollywood okresu międzywojnia, jak i konwencja bardzo popularnej w latach 90. XX wieku fotografii reklamowej. Zdjęcia mają przyciągać wzrok i pobudzać odbiorcę do odczytania zamaskowanej w nich symboliki, związanej z tematem wciąż aktualnym w naszej kulturze, czyli postrzegania płci i przypisanych jej ról oraz stawiając pytania o akceptowany lub też nie wizerunek piękna i jego rozumienie. W twórczości Osiki istotny jest celowy zabieg, który stosuje – częste i drobiazgowe przerabianie autoportretów w komputerowych programach graficznych, a tym samym przedstawienie świata, w którym perfekcyjny wygląd staje się wyznacznikiem współczesnej estetyki i ideałów urody.

Autoportrety Macieja Osiki nietrudno wpisać w tematykę gender – tego, jak postrzega, czy rozumie on własną płeć kulturowo czy społecznie. Nieprzypadkowo medium, którym się posługuje, jest fotografia – to ona pozwala mu wykreować autorski, dopracowany wizerunek oparty na mitycznym Androgyne, niepozbawiony być może nie tylko twórczego ekshibicjonizmu. Sam o swojej sztuce mówi „(...)



czy we współczesnym świecie jakaś tragedia może zostać użyta w celach komercyjnych. Tak, w moim przypadku taką tragedią jest ukrywanie swoich prawdziwych uczuć. Nie oznacza to jednak, że za wszelką cenę chcę być kobietą; pragnę raczej pokazać, że fotografując siebie, choć przez chwilę mogę poczuć się pięknym. (...) Czy moje zdjęcia są szokujące, oryginalne? Nie wiem, chcę, żeby były uderzeniem w twarz i pokazały, jak bardzo ludzie uwikłani są w świat zewnętrzny, narzucający normy i ograniczenia; świat każdorazowo szufladkujący i zawsze jednakowo nietolerancyjny" (Kamila Wróbel, Genderowa twórczość Macieja Osiki, https://polskiemuzy.pl/genderowa-tworczosc-macieja-osiki/, dostęp: 18.08.2022).

Maciej Osika w swoich pracach używa pewnych niedopowiedzeń i to im nadaje tajemny sens. Oglądając zaprezentowane tu fotografie warto, odrzucając starannie dobrane artefakty – biżuterię i ubiór – popatrzeć głębiej, a pod warstwą starannego makijażu dostrzec ukrytą odmienną wrażliwość czy sposób, w jaki pojmuje on piękno. Artysta prowokuje nas do zadania sobie pytań o własną seksualność, płciowość, wreszcie indywidualność. Konfrontuje z własnym „ja" – jaką maskę zakładam i jaką gram rolę, a więc jak autentyczna/autentyczny jestem. We wstępie wystawy w warszawskiej Galerii Zakręt, jej kurator Piotr Stasiowski napisał „PROSZĘ Państwa, oto On. Pan Paradox jr., kwiatuszek, motylek, lalka. Na co dzień mężczyzna. W nocy przeistacza się w zmysłową, ponętną kobietę. Balansując na granicy płci (nie tylko tej gender), epatuje sex appealem, przyprawiając o zawrót głowy tych, którzy go oglądają. Wobec niego/niej nie można być obojętnym, można ją/go kochać bądź nienawidzić. Żadne jednak z tych uczuć nie będzie ani proste, ani łatwe. Jest jak kameleon, olśniewa możliwościami swych wcieleń. Staje się uosobieniem naszych marzeń o doskonałości własnej formy, cyzelowanej tak, jak cyzeluje się dzieło sztuki. Jeśli ociera się o wulgarność i kicz, to tylko po to, by przyprawić nas o szybsze bicie serca" (Piotr Stasiowski, https://osikam.com/portfolio/self-portrait-2000-2012autoportrety-2000-2012/, dostęp: 18.08.2022).



444 †

Artur Żmijewski

1966

"40 szuflad" - fotografia z wnętrza szuflad (1), 1995

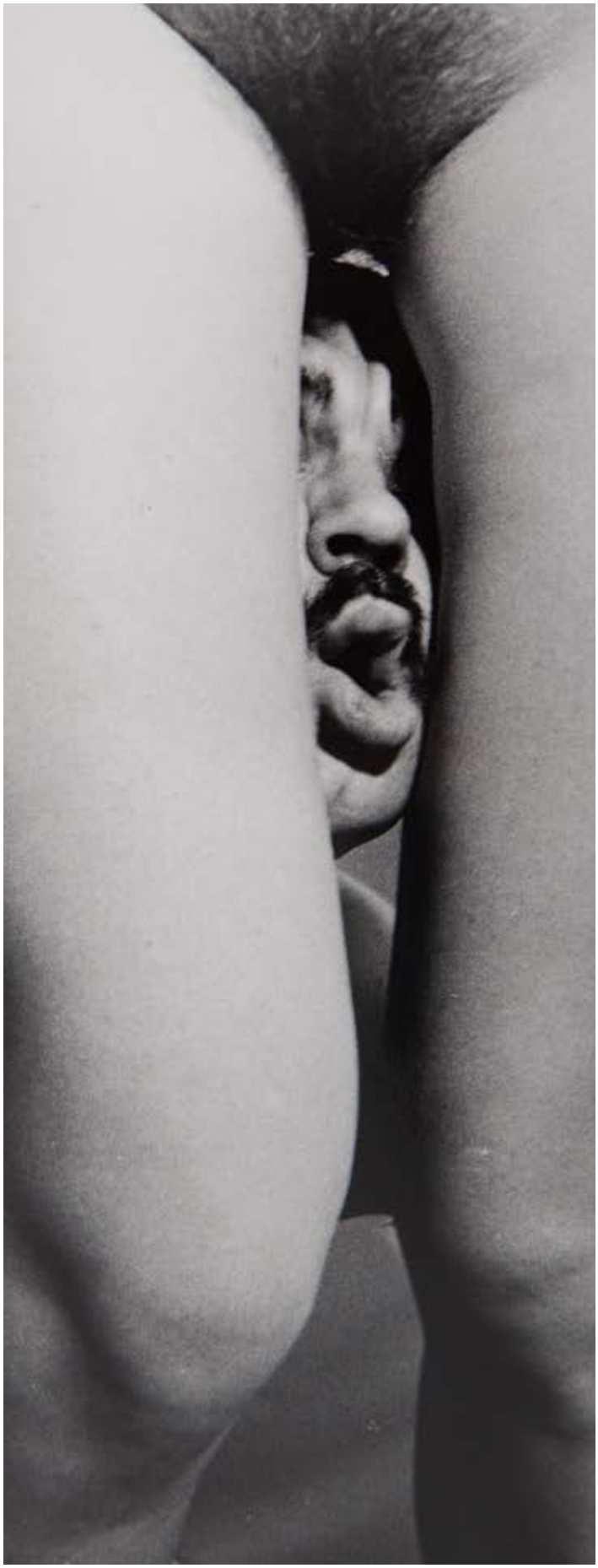
odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny RC, 12,5 x 25 cm
opisany ołówkiem na odwrociu:
'fot. Katarzyna Górna wykonanie zdjęcia'

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR

Artysta zrealizował swój zamysł, przygotowując mebel z szufladami jako swoją pracę dyplomową w pracowni Grzegorza Kowalskiego w 1995. Była to lekko zdeformowana w formie biblioteczna szafa katalogowa z 40 szufladami. Specjalny mechanizm utrudniał otwieranie poszczególnych szuflad, które jednak zamykały się samoczynnie. W każdej z szuflad znajdowały się ukryte nieduże czarno-białe zdjęcia. A na nich para nagich ludzi eksperymentująca ze swoimi ciałami. Na fotografiach widać jak deformują, szczypią, przygniatają się nawzajem. W ten sposób Żmijewski stworzył swoisty katalog zniekształceń, ukazując cielesną bliskość, która przybiera wyraz dyskomfortu, przykrości, a niekiedy bólu czy nawet ciężaru.

„Przeczytałem u de Sade'a taki fragment: 'otworzył przede mną coś w rodzaju szafy pełnej szuflad kryjących porcelanowe naczynia'. Co było w naczyniach? Stężone zażenowanie i najotchłanniejszy wstyd. Od tej chwili egzystuje w mej pamięci szafa z wstydliwą zawartością i domaga się realizacji – materializacji. Pomyślałem więc, że wykonam specyficznego kształtu mebel z czterdziestoma wysuwanymi szufladami".

Artur Żmijewski



445 †

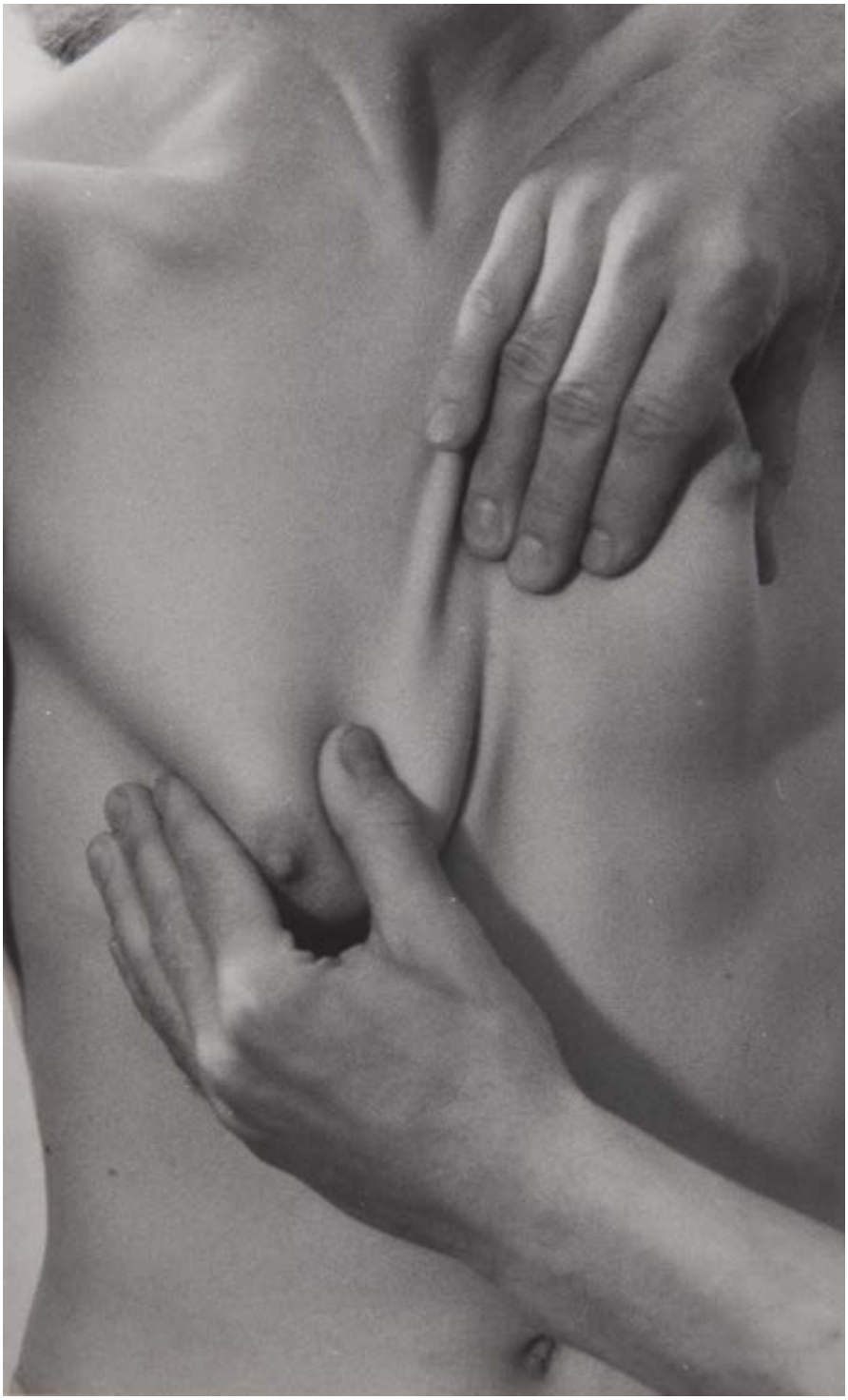
Artur Żmijewski

1966

"40 szuflad" - fotografia z wnętrza szuflad (3), 1995

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny RC, 19 x 12 cm
opisany na odwrociu: '[copyright] Artur Żmijewski, "40 szuflad" | fot. Katarzyna Kozyra | fot. Katarzyna Kozyra'

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR



446 †

Artur Żmijewski

1966

"40 szuflad" - fotografia z wnętrza szuflad (2), 1995

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny RC, 25 x 13 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'fot. Katarzyna Kozyra'

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR

447 †

Jadwiga Sawicka

1959

"Czerwona spódnica", 2002

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 136 x 96 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jadwiga Sawicka | 2002 | 1/3'
ed. 1/3

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 124 (il.)

Jadwiga Sawicka, absolwentka malarstwa na krakowskiej ASP, z dyplomem obronionym u profesora Jerzego Nowosielskiego, związana z Otwartą Pracownią w Krakowie i galerią BWA w Warszawie. Zdobywczyni nagród im. Jana Cybisa oraz im. Katarzyny Kobro. Chyba przede wszystkim artystka sztuk wizualnych. Wśród artystycznego dorobku znajdziemy, oprócz charakterystycznego dla niej „malarstwa pisanego" i pewnej symboliki koloru różowego, również instalacje i prace w publicznych przestrzeniach, wielkoformatowe wydruki oraz fotografię. Tym, co określa ją jako artystkę, jest bez wątpienia problematyka postrzegania ciała i to, w jaki umiejętny, dyskretny sposób potrafi w nią wtajemniczyć.

Z drugiej strony ma ona także umiejętność poruszania tematu wciąż aktualnego dla kondycji współczesnego człowieka, czyli rozważań o naszym zagubieniu w natłoku notyfikacji pozbawianych ważnych przekazów, a często również treści. W czasie wystawy w łódzkiej galerii FF można było przeczytać: „Porażająca prawda banału, zniewalający urok uproszczeń. Poddaj się. Upajająca plastyczność materii – to nikczemna pokora zdolna do szerokiego wachlarza usług, to wolność kontrolowana, to podejrzanej jakości materiał i przesłania wątpliwej treści" (Jadwiga Sawicka, https://www.jadwiga-sawicka.pl/teksty, dostęp: 13.09.2022).

Próżno szukać pierwszych prac Sawickiej, tych datowanych na lata 80. XX wieku. Artystka postanowiła zrezygnować ze wszystkich czytelnych, autobiograficznych tematów czy indywidualnych relacji, skupiając się na nieliterackiej, wręcz potocznej teraźniejszości i obserwacji zachodzących w niej zjawisk, tym samym dokonując gestu przemalowania swoich obrazów. W połowie lat 90. ubiegłego wieku w jej akrylowych pracach zaczynają dominować motywy – pantofle, spodnie, spódnice – konkretne elementy garderoby. Pojawiają się też tytuły, nawiązujące lub będące hasłami reklamowymi, a podkreślające pewne cechy absurdu, takie jak na przykład „Wysokoamoniakalny", czy „Podszewkowanie". Jednak to, co istotne, to przenikająca pustka – w ubraniach nie ma ciał, jest tylko zachowany ich kształt, nie ma słów, jest tylko pustka ich brzmienia. „Brak sensu dokucza. Skąd to nieokreślone poczucie głodu? To pusta forma nie zaspokaja łaknienia pożywnej treści. Pokarm dla oczu, a mózg odrzuca, żołądek nie trawi. (...) Wszystko mdląco się powtarza. Tak reklamowana atrakcyjność zła, w życiu codziennym nie sprawdza się" (Jadwiga Sawicka, https://www.jadwiga-sawicka.pl/teksty, dostęp: 13.09.2022). Kolejne lata twórczości artystki to pojawienie się w obrazach, tym razem olejnych, elementów odzieży umieszczonych na tle tekstów będących opisami seriali telewizyjnych czy też urywkami gazetowych tytułów. Mamy tu więc pewien dysonans współistnienia formy płóciennego malarstwa i passusów wyciętych ze słownictwa mass mediów. Swoje kolejne eksperymenty malarka postanawia utrwalać w postaci fotografii. Pojawia się na nich jej skrępowane kablem ciało, skonfrontowane z wybranymi częściami ciał nieżywych zwierząt albo też, ponownie, części konfekcji – majtki, biustonosz, kostium kąpielowy, niebieska bluzka, czy spodnie – wszystko to rzeźby z plasteliny. Następnie „(...) w twórczości Sawickiej pojawia się nowy sposób obrazowania: przedmioty i teksty występują w jej pracach osobno. Powstają obrazy przedstawiające na pastelowych tłach pojedyncze części garderoby oraz obrazy, na których na podobnych tłach artystka maluje litera po literze sensacyjne komunikaty będące cytatami z gazet (...).

Forma obiecuje komunikat, ale z zalewu informacji, jakiego codziennie doświadczamy w mediach, trudno wyłowić sens" (Ewa Gorządek, https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka, dostęp: 13.09.2022).

Pod koniec lat 90. XX wieku w jej twórczość pojawia się cykl wielkoformatowych, kolorowych zdjęć, gdzie na jednolitych tłach foliowych lub zrobionych z dermy zostają umieszczone białe i czarne „(...) wypreparowane sukienki, spodnie i marynarki", które „stają się obce i niepokojące, prowokują pytania o los ludzi, którzy je nosili" (Ewa Gorządek, https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka, dostęp: 13.09.2022).

Zaprezentowane prace pochodzą z 2002 i przedstawiają różne ubrania – biały kostium kąpielowy, męską marynarkę, a także sukienkę, spódniczkę oraz but – te trzy elementy w kolorze czerwonym, jakby zastępującym typowy dla Sawickiej róż. Gdzieś w domyśle pozostaje nagie, bezbronne ciało.

Z jednej strony obdarte z tego, co już było, z drugiej gotowe przyjąć nowe. Jest tak, jak pisała artystka, komentując jedną ze swoich wystaw „Demaskujemy fałsz informacji na opakowaniu, ale wierzymy każdej następnej" (Ewa Gorządek, https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka, dostęp: 13.09.2022) oraz „Twoje ubranko też może być dowodem na harmonię świata. To jest negatyw – wypełń go kształtem. Odzież zdobi, okrywa i daje świadectwo" (Jadwiga Sawicka, https://www.jadwiga-sawicka.pl/teksty, dostęp: 13.09.2022). Jadwiga Sawicka potrafiła określić się w swojej sztuce, kiedy szukała formy, aby móc peryfrazować uczucia. Ubrania były dla niej właśnie takim rodzajem matrycy, którą można dopasować lub też nie do ciała. „Ubrania są zamiast ludzi, są tym, co jest dostępne z zewnątrz, są czymś pośrednim pomiędzy ubraną w nie osobą a kimś drugim, kto ją ogląda. Są jakąś wypadkową między tym, czym się jest, a kim się chce być" (Ewa Gorządek, https://culture.pl/pl/tworca/jadwiga-sawicka, dostęp: 13.09.2022).

448 †

Jadwiga Sawicka

1959

"Czerwona sukienka", 2002

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 135 x 95 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jadwiga Sawicka | 2002 | 1/3'
ed. 1/3

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 127 (il.)

449 †

Jadwiga Sawicka

1959

"Biały strój kąpielowy", 2002

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 136 x 96 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jadwiga Sawicka | 2002 | 1/3'
ed. 1/3

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007
fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

450 †

Jadwiga Sawicka

1959

"Marynarka", 2002

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 140 x 100 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu:
'Jadwiga Sawicka, | 2002 | 2/3'
ed. 2/3

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

451 †

Jadwiga Sawicka

1959

"Czerwony but", 2002

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 135 x 95 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jadwiga Sawicka | 2002 | 1/3'
ed. 1/3

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

WYSTAWIANY:
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 128 (il.)

452 †

Dorota Nieznalska

1973

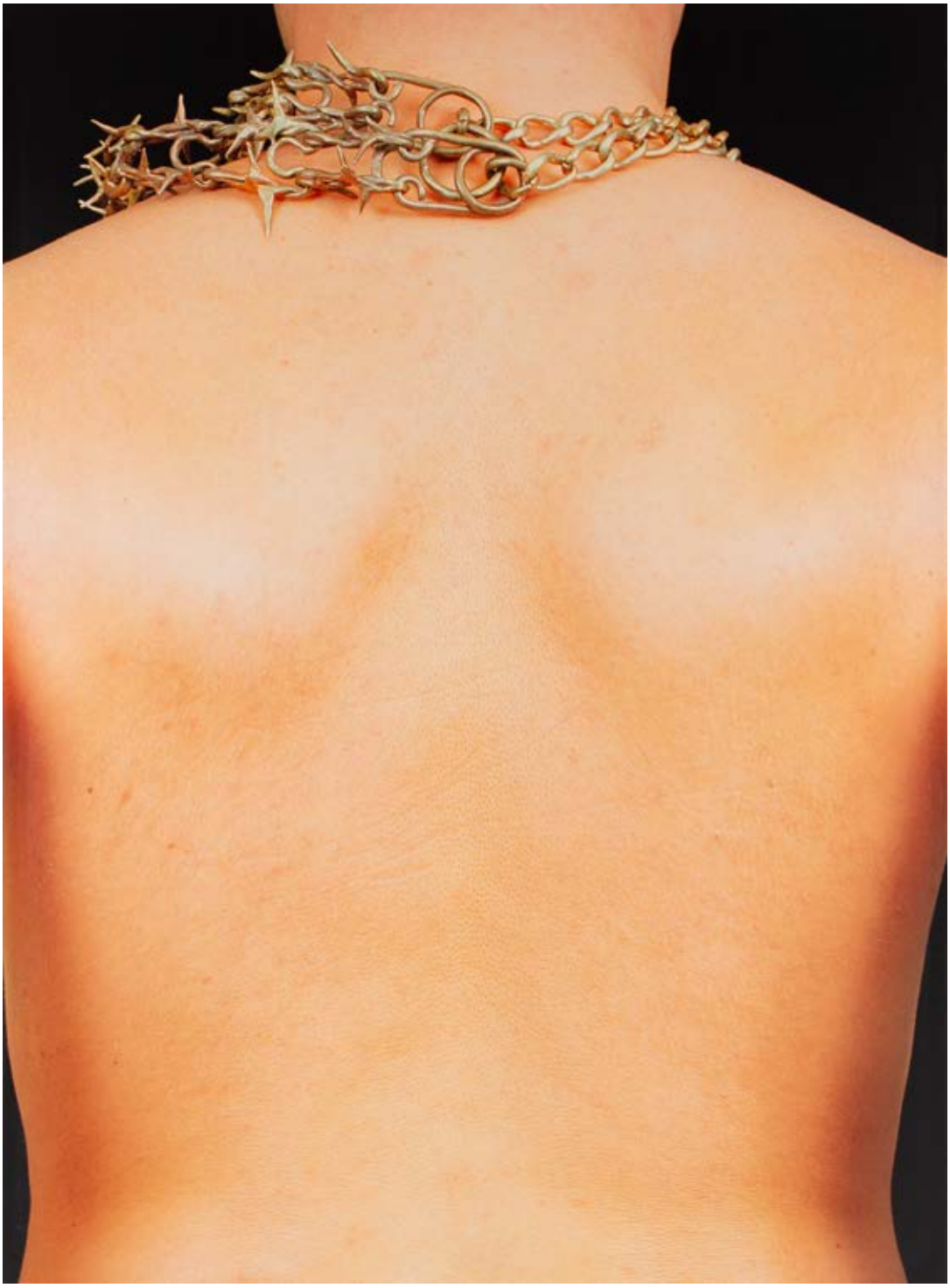
"Wierność PL" z serii "Implantacja perwersji", 2004

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, pianka PCV, 125 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'("Implantacja Perwersji") | wierność PL 2004 | Dorota Nieznalska'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
3 800 - 5 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Dorota Nieznalska - posłuszeństwo", Art Stations, Poznań, 27.04-28.05.2006
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 90 (il.)



453 †

Dorota Nieznalska

1973

"Wierność PL" z serii "Implantacja perwersji", 2004

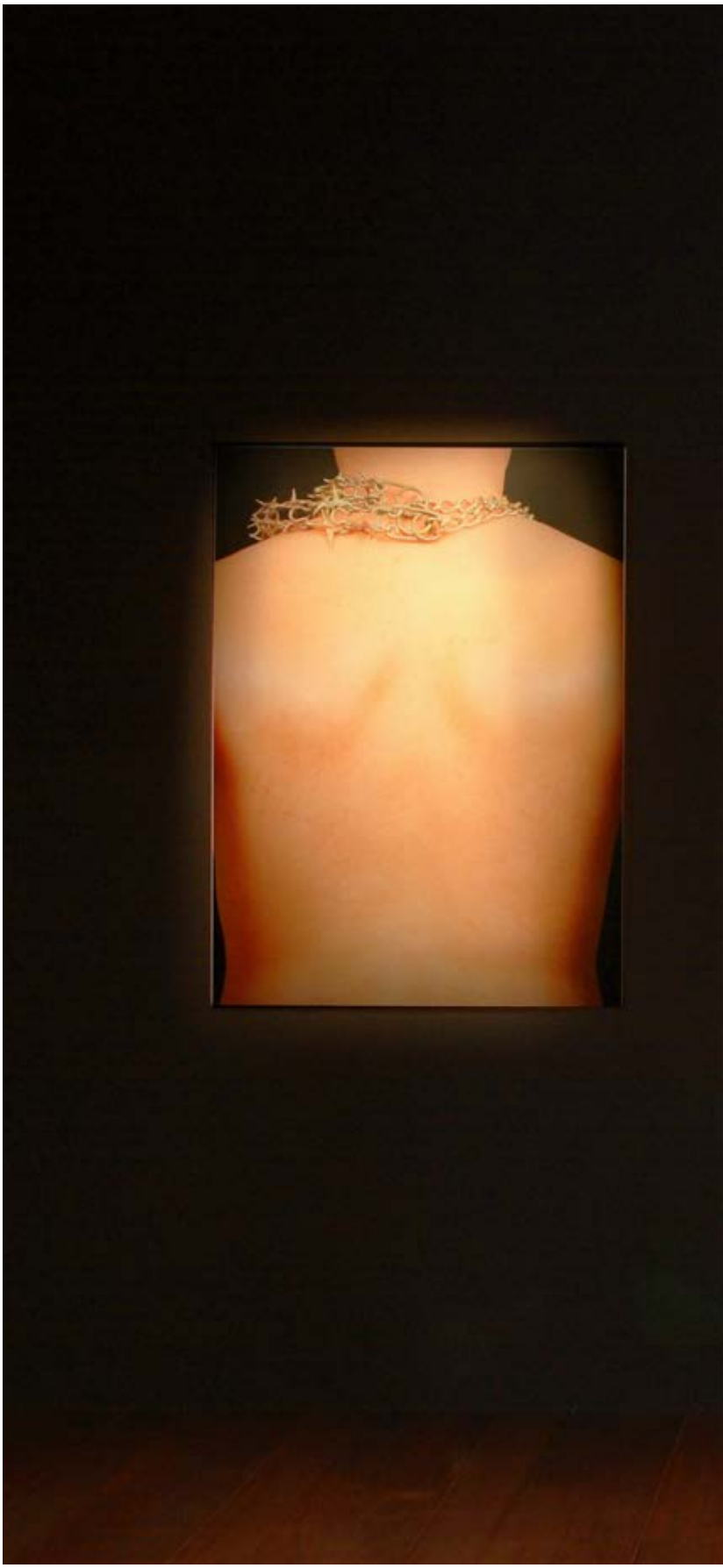
wydruk pigmentowy/papier archiwalny, pianka PCV, 125 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'("Implantacja Perwersji") | wierność PL 2004 | Dorota Nieznalska'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
3 800 - 5 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Dorota Nieznalska - posłuszeństwo", Art Stations, Poznań, 27.04-28.05.2006
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 91 (il.)

Przełomowym wydarzeniem w twórczości Doroty Nieznalskiej stała się sprawa sądowa z 2003, podczas której artystka była oskarżana o obrazę uczuć religijnych w związku z wystawieniem w Galerii Wyspa w Gdańsku pracy „Pasja". Sprawa była powszechnie komentowana w mediach i wzbudzała kontrowersje, nie tylko w świecie artystycznym. Zdarzenie stało się przyczynkiem do dyskusji o pojmowaniu roli artysty i jego sztuki w społeczeństwie. Seria prac „Implantacja perwersji" powstała w 2004. W cyklu fotografii artystka łączy motywy religijne oraz atrybuty mrocznych praktyk seksualnych. W dziesięciu pracach składających się na cykl Nieznalska przedstawia rekwizyty kojarzone z tresurą i praktykami sadomasochistycznymi. „Implantacja perwersji w najbardziej bezpośredni sposób spośród prac Nieznalskiej odnosi się do problemu sadomasochizmu, obecnego w różnym nasileniu w całej jej twórczości. Mamy w niej do czynienia z erotyzacją dominacji, o której już wspominałam, ale chodzi tutaj też o grę jaka się toczy między dominującymi i zdominowanymi, o role w jakich występują obie strony i o układ sił między nimi. Badania pokazują, że kobiety stanowią znaczą część wśród tych, którzy praktykują sadomasochizm . Nie ma zgody co do tego, czy czynią to dla własnej czy męskiej przyjemności. Według niektórych komentatorek realizują one nie swoje a mężczyzn pragnienia i to przede wszystkim te, które dotyczą przemocy wobec kobiet, tu „przebranej" w subwersywne fantazje. Inne badaczki odpowiadają, że niewiele ma to wspólnego z rzeczywistą przemocą wobec kobiet, ale jest kathartyczną grą opartą na całej gamie fantazji o dominacji i subordynacji. Twierdzą one, że w większości przypadków partnerzy zgadzają się co do granic seksualnej psychodramy po to, by ustalić bezpieczny teren, na którym mogą realizować swoje fantazje" (Agata Jakubowska Ciała (nie) posłuszne w twórczości Doroty Nieznalskiej w: Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem, red. Joanna Bator, Anna Wieczorkiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 143-151).



Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007
fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

454 †

Dorota Nieznalska

1973

"Kaganiec męski" z serii "Implantacja perwersji", 2004

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, pianka PCV, 125 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'("Implantacja Perwersji") | kaganiec męski 2003 | Dorota Nieznalska'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
3 800 - 5 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Dorota Nieznalska - posłuszeństwo", Art Stations, Poznań, 27.04-28.05.2006
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 93 (il.)

455 †

Zbigniew Libera

1959

Z cyklu "Lego. Obóz koncentracyjny", 1996

C-Print/papier fotograficzny, diasec, 20 x 30 cm

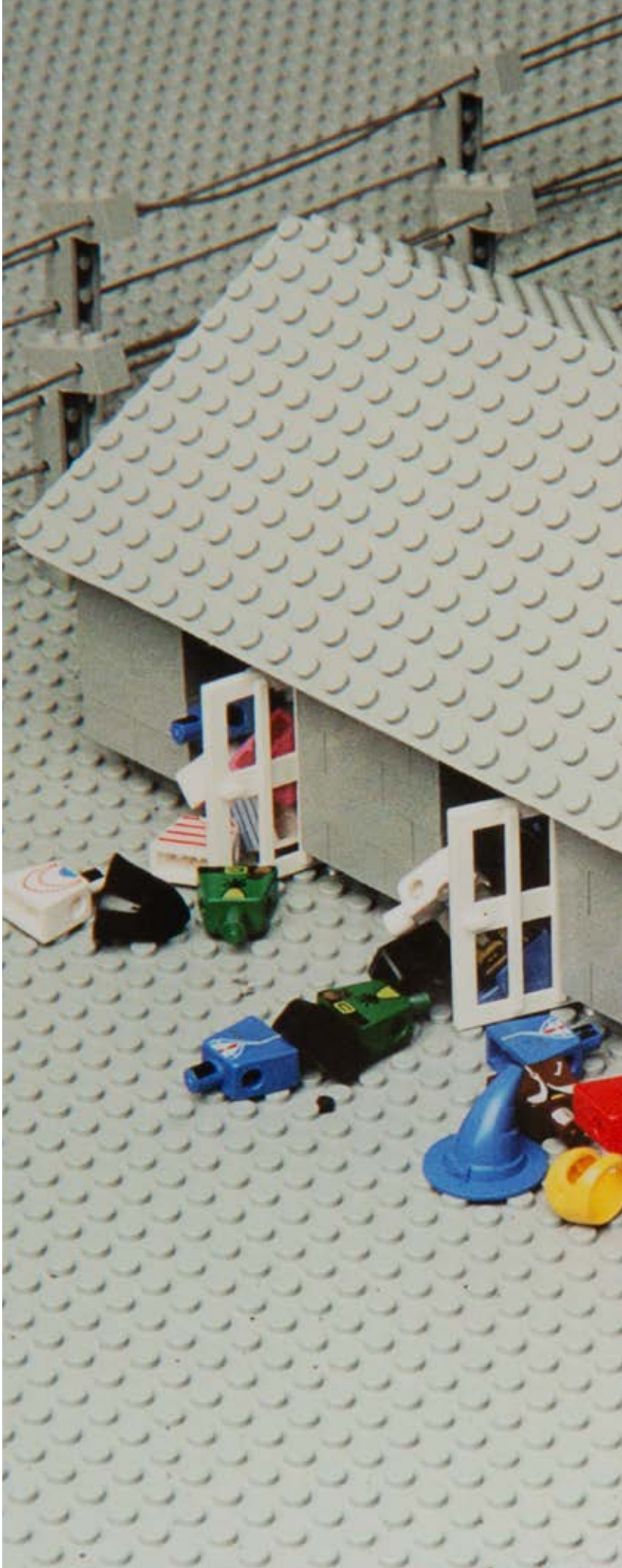
estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:
„Każdy jest dla kogoś nikim", Fundación Banco Santander, Madryt, 15.02-15.06.2014

LITERATURA:
Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 130-131 (il.)

„Sens całej serii tkwi w ich funkcji, która edukuje użytkowników, w tym konkretnym przypadku widzów wystaw artystycznych, tak samo, jak zmieniają i kształtują swoich użytkowników przedmioty codziennego użytku. Estetyka tu zastosowana jest tylko cytatem z adekwatnej aktualności, aby odbiorca mógł poczuć się swojsko, by nie wystraszył się jakiejś może nazbyt wyrafinowanej stylistyki tak zwanej wysokiej sztuki”.

Zbigniew Libera, „Lego. Obóz koncentracyjny” a problematyka rzeźby w Polsce, Magazyn Zachęta Online, nr 24, Warszawa, lipiec 2020



Prezentowana fotografia z cyklu „Lego. Obóz koncentracyjny" autorstwa Zbigniewa Libery jest dokumentacją jednego z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. – serii klocków, z których artysta zbudował obóz koncentracyjny. Dzieło należy do serii 11 fotografii ukazujących obiekty i scenki, które można ułożyć według koncepcji przedstawionej przez Liberę. Portfolio złożone ze zdjęć zostało wydane w 12 egzemplarzach numerowanych i sygnowanych przez artystę. Cała seria obiektów „Lego. Obóz koncentracyjny" znalazła się w zbiorach Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku. Dzieło ze względu na podjętą tematykę Holocaustu i użyty nowy język artystyczny wywołało jedno z największych skandali artystycznych lat 90. i było szeroko komentowane w mediach. Ukazany na prezentowanej fotografii barak został skonstruowany z klocków Lego i jest jedną z możliwości zabawy danym zestawem, jaki proponuje artysta. Fotografia staje się propozycją, jak za pomocą klocków zainscenizować śmierć w masowych grobach.

„Libera w twórczy sposób spożytkował krytyczne teorie Michela Foucault, które na przełomie XX i XXI były istotną inspiracją wielu polskich artystów. W kategoriach strategii artystycznej jego praca miała na polskim gruncie charakter pionierski. Libera nadał swojemu dziełu formę produktu konsumpcyjnego, który od artykułów dostępnych na rynku różniły tylko drobne, choć w ostatecznym rachunku zasadnicze przesunięcia znaczeń. W ten sposób twórca czynił techniki marketingowe jeszcze jednym elementem swojego artystycznego arsenału i powoływał do życia rodzaj symbolicznego wirusa, który miał infekować system zbiorowych wyobrażeń. Przez zderzenie pojęcia Zagłady z rzeczywistością zabawki Libera dokonał intelektualnej prowokacji, zwracając uwagę na potencjały zła i zagrożeń tkwiące nie w kronikach historycznych zbrodni, lecz w edukacyjnych i rynkowych systemach współczesnego, liberalnego społeczeństwa konsumpcyjnego" (Stach Szabłowski, „Lego. Obóz koncentracyjny" Zbigniewa Libery, źródło: https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/-lego-oboz-koncentracyjny-zbigniewa-libery-stach-szablowski, dostęp: 16.09.2022).

456 †

Leszek Knaflewski

1960-2014

"Killing me softly", 2005

lightbox, 100 x 100 x 14 cm (całość)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'KNAF | 2005'
unikat

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 600 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Piekary, Poznań

WYSTAWIANY:
Leszek Knaflewski, „Killing me Softly", Galeria Piekary, Poznań, 18.10-12.11.2005
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 165 (il.)

Leszek Knaflewski był przede wszystkim twórcą sztuk wizualnych – audioperformansów, prac wideo, obiektów, instalacji i fotografii – od lat 90. XX wieku niezwykle efektywnie łączących je z muzyką. Współzałożyciel grupy Koło Klipsa, gdzie artystycznie nawiązywał do nurtu „realizmu magicznego" i „rzeźb pomalarskich". Sam artysta nazywał swoje prace „wielowymiarowymi płaszczyznami" i mówił na ich temat „(...) że są one próbą uchwycenia tych rzeczy, które znajdują się poza obrazem. W warstwie znaczeniowej interesowało go, jak wyjaśniał, 'poszerzanie pojemności prostych symboli, dobrze już znanych'" (Ewa Gorządek, Leszek Knaflewski, https://culture.pl/pl/tworca/leszek-knaflewski, dostęp: 31.08.2022).

Zaprezentowana praca, na odwrocie sygnowana pseudonimem artysty – Knaf, pochodzi z 2005. Należy do składającego się z ośmiu czarno-białych lightboxów wielkoformatowego cyklu – „Killing me Softly". A jego nazwa jest nawiązaniem do tytułu piosenki Roberty Flack. Na pierwszy rzut oka widzimy dokumentalny portret zamaskowanego, uzbrojonego w karabin mężczyzny w mundurze – być może terrorysty, a może antyterrorysty. Dopiero po chwili, patrząc uważniej, dostrzegamy pod jego szyją koloratkę, a mundur okazuje się ściągniętą w pasie sutanną. Pod maską ukrywa się natomiast sam artysta. „Perfekcyjnie wykonana sesja zdjęciowa przypomina reklamy luksusowych produktów. Postać kapłana przedstawiona została w wieloznacznych sytuacjach o kontrowersyjnej lub niejasnej na pierwszy rzut oka wymowie, które dość trudno jest odczytywać zgodnie z tradycyjną symboliką chrześcijańską" (Ewa Gorządek, Leszek Knaflewski, https://culture.pl/pl/tworca/leszek-knaflewski, dostęp: 31.08.2022).

Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007
fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Fotografię możemy interpretować jako krytyczną i negującą ważność duchownego, z którego symbolicznym aspektem mierzy się Knaflewski. Ale też jako pewną grę o władzę nad duszą, niepozbawioną niepokojącej erotyki – postać na fotografii patrzy na nas pewnie, wyzywająco, z góry, a maska i głęboka czerń stroju kierują nas w stronę skojarzeń masochistycznych albo sadystycznych. Jak pisał Marek Wasilewski „(...) mamy tu połączenie przemocy i śmierci, powiązanej z dwuznacznym erotyzmem. Jest w tym tytule o miękkim zabijaniu zapowiedź wyznania masochistycznej rozkoszy. Sytuacja jest tu jednak bardziej skomplikowana, ponieważ do wymienionych powyżej wątków dochodzi jeszcze jeden istotny dla artysty element – rozważania religijne i areligijne" (Marek Wasilewski, Leszek Knaflewski (1960-2014), https://czaskultury.pl/czytanki/leszek-knaflewski-2/, dostęp: 31.08.2022). Bez wątpienia w pracach artysty widać fascynację religijnością, śmiercią, erotyką, a jednocześnie jest tu nieco obrazoburcze negowanie autorytetów i przypisanych im ról czy przymiotów oraz pytanie o ich rzeczywistą tożsamość. Ten przekaz na płaszczyźnie wizualnej jest jasny i wyrazisty, natomiast na poziomie odczytania ukrytych sensów staje się już enigmatyczny. To, co najistotniejsze, jest uznane przez artystę za wizje pozawerbalne.

457 †

Marta Deskur

1962

Z cyklu "Fanshon II" - zestaw 9 fotografii, 2004

fotografia barwna/szkliwione kafle ceramiczne, 22 x 22 x 0,8 cm
sygnowany datowany i numerowany na odwrociu każdej płytki

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

WYSTAWIANY:
Marta Deskur, „Fanshon II", Galeria Le Guern, Warszawa, 25.06-4.09.2004
„GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 18.03-17.06.2007

LITERATURA:
Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 123 (il.)

Marta Deskur artystka wizualna, skupiona na fotografii i sztuce wideo, autorka multimedialnych instalacji opartych na fotograficznych strukturach figuralnych. Projekt fotograficzny „Fanshon" powstał w czasie berlińskiego stypendium twórczyni. Jest to zestaw dziewięciu barwnych fotografii na szkliwionych, białych kaflach ceramicznych. Sama Deskur mówi: „(...) Któregoś dnia przykuły moją uwagę dwie muzułmańskie dziewczynki siedzące na okrągłym placu, obok swoich rowerów. Jedna w czerwonej chuście i różowej koszulce, druga w seledynowej chuście i żółtej koszulce. Wtedy po raz pierwszy zaczęłam przyglądać się chustom. Wzięłam aparat i wyszłam z pracowni, chodziłam po ulicach Kreuzbergu i fotografowałam kobiety w chustach. Nagle zaczęłam dostrzegać ich wielość, różnorodność" (https://artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/marta-deskur-fanshon-ii-wystawa-w-galerii-le-guern2/, dostęp: 01.09.2022).

Fotografkę zafascynowała kobieca społeczność muzułmańska, ale przede wszystkim ich chusty – to, w jaki sposób je wiążą, jaki nadają im kształt, ich różnobarwność połączona

z intensywnością kolorów. Te szczegóły niejako narzucały widzialność tych kobiet, w jakiś sposób ukrywając według artystki kobiecą indywidualność.

Sam tytuł „Fanshon" jest rodzajem pewnej zabawy w grę słów, ponieważ może oznaczać i żeńskie imię, i fanszon – trójkątną turecką chustę wiązaną pod brodą, ale też być związkiem wyrazów fashion i fason, łączącym modę oraz np. krój odzieży.

Marta Deskur w swoim cyklu skupia się przede wszystkim na chuście jako akcencie dopełniającym strój, elemencie mody, widzianym raczej współcześnie niż w roli tradycyjnej zasłony na włosy – hidżabu. Być może dlatego wycina komputerowo ze zdjęć wszystko, co świadczyłoby o przypisaniu do konkretnej postaci i umiejscowienia jej w jakimś miejscu – widzimy same kształty nakryć głowy, pozbawione twarzy i tła. Powstaje dzięki temu pewien rodzaj zapisów typologicznych – fotografka buduje narrację, dodając do niej kolejne elementy jak puzzle wycięte z rzeczywistości, interpretację układanki zostawiając odbiorcom.

Prezentowane prace pochodzą z cyklu „Fanshon II" realizowanego w 2004 dla warszawskiej galerii Le Guern. Sfotografowane i wykadrowane przedstawienia chust zostały wypalone na ceramicznych kaflach. Wśród nich artystka umieściła także inne nakrycie głowy, jakim jest welon zakonny.

458 †

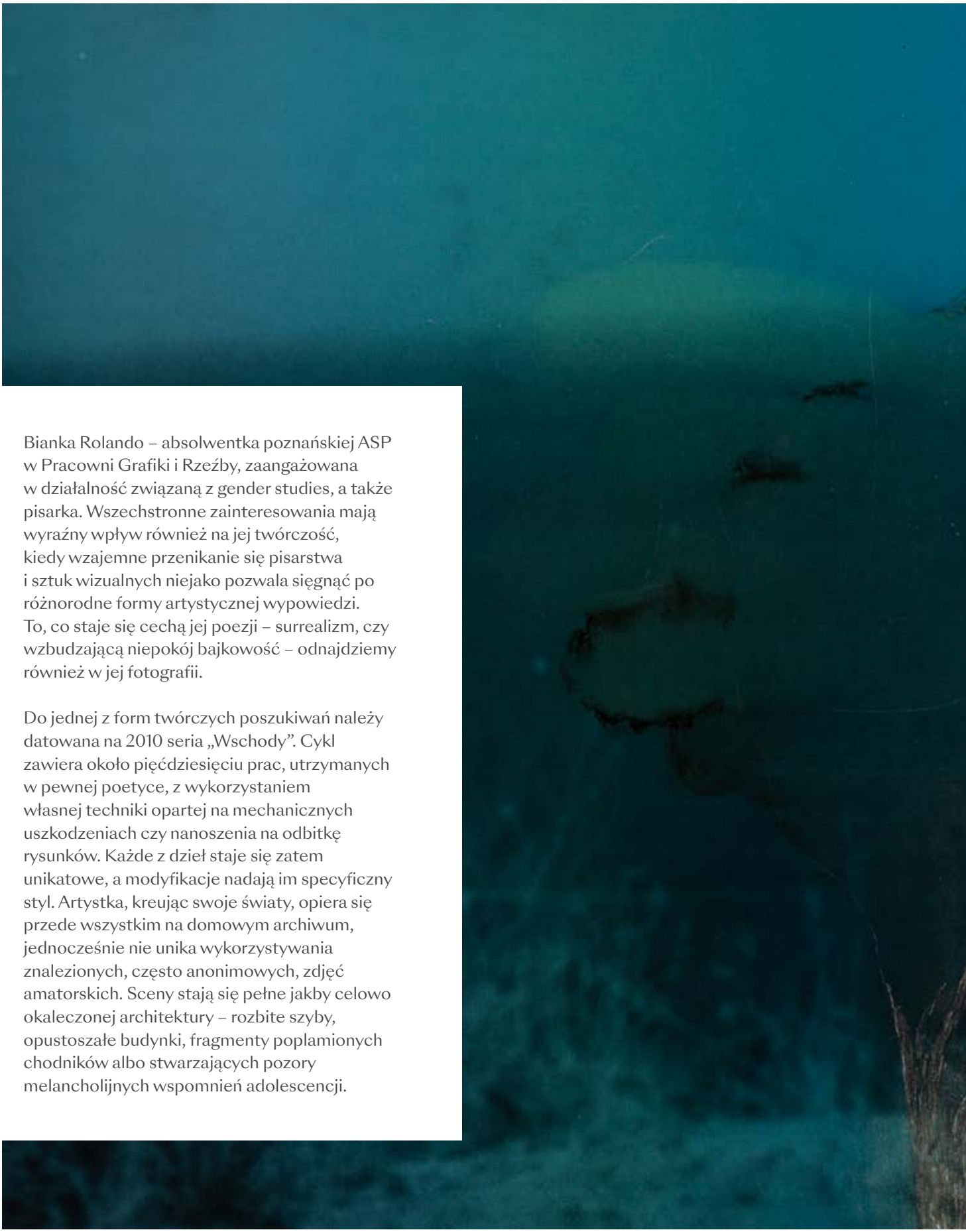
Bianka Rolando

1979

Z serii "Wschody", 2010

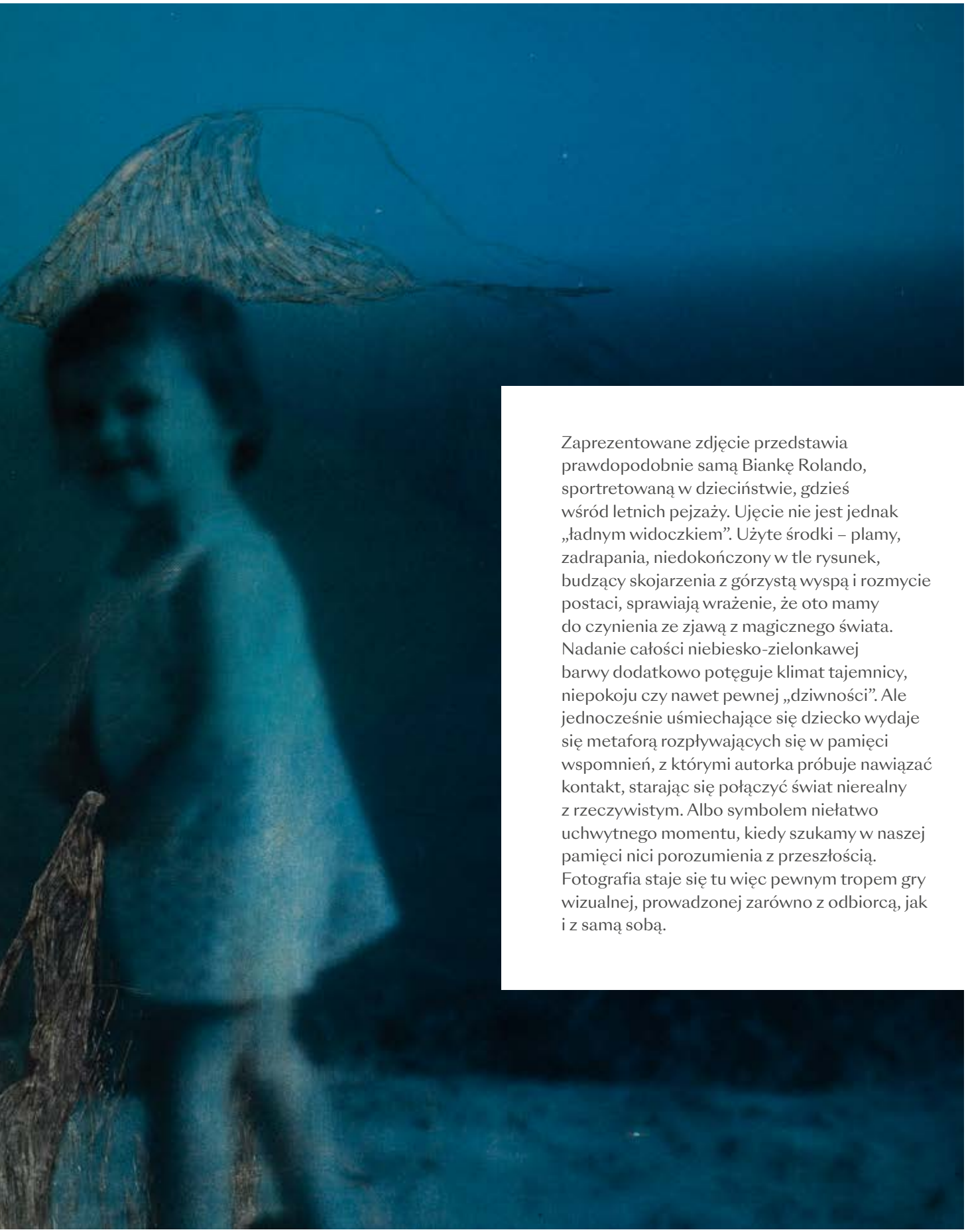
technika własna/karton, płyta pilśniowa, 65,5 x 95 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bianka Rolando 2010 r.'
unikat

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR



Bianka Rolando – absolwentka poznańskiej ASP w Pracowni Grafiki i Rzeźby, zaangażowana w działalność związaną z gender studies, a także pisarka. Wszechstronne zainteresowania mają wyraźny wpływ również na jej twórczość, kiedy wzajemne przenikanie się pisarstwa i sztuk wizualnych niejako pozwala sięgnąć po różnorodne formy artystycznej wypowiedzi. To, co staje się cechą jej poezji – surrealizm, czy wzbudzającą niepokój bajkowość – odnajdziemy również w jej fotografii.

Do jednej z form twórczych poszukiwań należy datowana na 2010 seria „Wschody". Cykl zawiera około pięćdziesięciu prac, utrzymanych w pewnej poetyce, z wykorzystaniem własnej techniki opartej na mechanicznych uszkodzeniach czy nanoszenia na odbitkę rysunków. Każde z dzieł staje się zatem unikatowe, a modyfikacje nadają im specyficzny styl. Artystka, kreując swoje światy, opiera się przede wszystkim na domowym archiwum, jednocześnie nie unika wykorzystywania znalezionych, często anonimowych, zdjęć amatorskich. Sceny stają się pełne jakby celowo okaleczonej architektury – rozbite szyby, opustoszałe budynki, fragmenty poplamionych chodników albo stwarzających pozory melancholijnych wspomnień adolescencji.



Zaprezentowane zdjęcie przedstawia prawdopodobnie samą Biankę Rolando, sportretowaną w dzieciństwie, gdzieś wśród letnich pejzaży. Ujęcie nie jest jednak „ładnym widoczkiem". Użyte środki – plamy, zadrapania, niedokończony w tle rysunek, budzący skojarzenia z górzystą wyspą i rozmycie postaci, sprawiają wrażenie, że oto mamy do czynienia ze zjawą z magicznego świata. Nadanie całości niebiesko-zielonkawej barwy dodatkowo potęguje klimat tajemnicy, niepokoju czy nawet pewnej „dziwności". Ale jednocześnie uśmiechające się dziecko wydaje się metaforą rozpływających się w pamięci wspomnień, z którymi autorka próbuje nawiązać kontakt, starając się połączyć świat nierealny z rzeczywistym. Albo symbolem niełatwo uchwytnego momentu, kiedy szukamy w naszej pamięci nici porozumienia z przeszłością. Fotografia staje się tu więc pewnym tropem gry wizualnej, prowadzonej zarówno z odbiorcą, jak i z samą sobą.

459 †

Błażej Pindor

1973

Projekt "Otwock" - zestaw 8 prac, 2014

offset/papier, 49,5 x 36,5 cm (arkusz) (wymiary dotyczą jednej pracy)

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR

„Otwock to przepięknie nudne miasteczko, gdzie nuda doprowadzona jest do ekstremalnie inspirującej granicy. Pozbawiona ekstazy kontemplacja prostych przedmiotów i sytuacji. To daje Otwock" – mówił Mirosław Bałka w rozmowie z Andrzejem Przywarą.

Otwock jest miejscem wyjątkowym, chociażby z tego względu, że znajdował się tam dom jednego z najwybitniejszych współczesnych rzeźbiarzy – Mirosława Bałki. Dom ten przekształcił na początku lat 90. w pracownię. Często zapraszał do niej różnych artystów. W ten sposób powstał Projekt „Otwock". Dwie pierwsze jego odsłony odbyły się w 2011 oraz 2012 i odnosiły się do charakterystycznej tkanki urbanistycznej Otwocka. W 2014 do kolejnej edycji projektu został zaproszony Błażej Pindor.

Jednakże fotografie Błażeja Pindora prezentują inny Otwock niż przedstawiany do tej pory. Jaki jest Projekt „Otwock" w ujęciu tego artysty? Uwiecznił on zawartość magazynu Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego. Jego zdjęcia nie są ani dokumentacją przestrzeni, ani zgromadzonych w niej przedmiotów, nie służą też ich inwentaryzacji. Zamiast tego są prezentacją starannie dobranych przedmiotów,

w drobiazgowo zaaranżowanych kompozycjach. I tak krzesła, szafy, wazony czy tkaniny zostały ustawione w dość osobliwych konfiguracjach. Na jednym ze zdjęć na regale stoją naczynia ceramiczne, żelazko, a na samym dole, na babcinej serwecie, znajduje się równie leciwy telewizor. Na kolejnym zdjęciu widnieje piramida z krzeseł, przewiązana sznurem, w tle zaś widzimy pradawny kufer, przywodzący na myśl dawne kufry podróżne. Zdjęcia sprzyjają kontemplacji, wyciszają. Pozwalają skupić się na własnym wnętrzu.

Pindor urodził się w 1973. Jest absolwentem Wydziału Filmowego i Telewizyjnego Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (FAMU), studiował także architekturę na Politechnice Warszawskiej. W 2013 uzyskał Stypendium od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pindor jest autorem części albumowej w książce Waldemara Baraniewskiego „Pałac w Warszawie" oraz książki „Warszawa Gutta".

460 †

Paweł Bownik

1977

Z cyklu "E-Słodowy", 2012

wydruk pigmentowy/dibond, papier Hahnemühle Photo Rag 308 gsm,
34,5 x 43 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu:
'E-SŁODOWY | 1/4 + 2 AP / 2012 | Bownik'
ed. 1/4 + 2 AP

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:
Aukcja Sztuka Współczesnej Fundacji Bátor Tábor Polska, 2013

Prezentowana w katalogu praca to fotografia z cyklu, który znacząco przyczynił się do rozwoju kariery i popularności jednego z najbardziej cenionych polskich fotografów współczesnych. Paweł Bownik zainteresował się społecznością graczy komputerowych, gdy e-gaming w Polsce dopiero raczkował w stronę wielkich igrzysk z międzynarodowymi inwestorami i telewizyjną oprawą, w jakie turnieje komputerowe przerodziły się w ostatnich latach. Artysta w 2007 rozpoczął fotografowanie najpierw samych graczy (cykl „Gamers"), potem ich pokoi ćwiczeń (cykl „Sale treningowe"), a na koniec w projekcie „E-słodowy" – obiektów, które gracze wytwarzali i modyfikowali własnoręcznie w celu udoskonalenia swoich stanowisk pracy.

Mobilna platforma pod monitor, podkładka pod myszkę zrobiona z patelni, samoprzylepny do nadgarstka kabel – rzeczy mające ułatwić graczom zwycięstwo i komfort gry Bownik zrekonstruował w swoim studio, pozbawił naturalnego kontekstu i sfotografował polaroidem, pozbawiając fotografię wyraźnego detalu i tym samym – stricte dokumentalnego wydźwięku. Przeniósł tym gestem obiekty w świat sztuki: jako intrygujące, prawie rzeźbiarskie formy, obserwowane przez głodnego inspiracji artystę, ale i antropologa, który z ciekawością po kilku stuleciach przygląda się wytworom poprzednich epok lub cywilizacji. Grę z czasem i zabawę w skojarzenia sugeruje sam tytuł projektu. Nawiązuje on do programu telewizyjnego Adama Słodowego, który przez 24 lata uczył młodzież i dzieci, jak majsterkować i ułatwiać sobie życie w stylu „zrób to sam". Bownik zachęca nas do porównań kiedyś – teraz, a jednocześnie wychwytuje ironię zastanej sytuacji: osoby funkcjonujące głównie w wirtualnej rzeczywistości wytwarzają dobra i wprowadzają innowacje w tradycyjnym świecie wskutek ograniczeń własnej fizyczności.

Na fotografii widzimy zrobiony własnoręcznie rozgałęziacz, który prawdopodobnie każdy z nas kupiłby po prostu w sklepie. Zastanawia to nad logiką działania i realiami funkcjonowania mało znanych nam graczy. Artystę zdaje się jednak interesować bardziej sam unikatowy obiekt, który staje się wrotami do tworzenia sztuki i kolejnym obrazem ugruntowującym pozycję Bownika jako jednego z najbardziej intrygujących polskich artystów.

461 †

Oskar Dawicki

1971

"Cannabis Polonica Legalis - Olim Ficus Elastica Robusta", 2004/2010

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 38 x 27,3 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Cannabis Polonica Legalis... | Dla Pani Grażyny Kulczyk | z prawdziwymi podziękowaniami | od fikcyjnego bohatera | Oskar | Dawicki | 17.01.2013 | POZNAŃ!'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty

Oskar Dawicki to przede wszystkim performer w charakterystycznej kreacji – ciemnoniebieskiej, świetlistej, brokatowej marynarce. Na wybór jego drogi artystycznej największy wpływ miała twórczość uznawanego za prekursora sztuki performance członka Grupy Krakowskiej, Zbigniewa Warpechowskiego. Dawicki jest artystą poszukującym, kimś w rodzaju badacza szukającego relacji między rzeczywistością a wyrażającym ją językiem, wykorzystującym do tego tłumaczenia, dźwiękowe nagrania z dyktafonu czy bezgłośną mowę. Jego działania możemy nazwać „strategią ironicznej metarefleksji" (Karol Sienkiewicz, Oskar Dawicki, https://culture.pl/pl/tworca/oskar-dawicki, dostęp: 01.09.2022), opartej na zrozumieniu roli, jaką odgrywa we wspólnotach artysta, co lub czego się od niego oczekuje, jakimi stereotypami obarcza. Pojawiają się u niego również konteksty funkcjonowania i odbioru dzieła sztuki. To, co robi, często przybiera formę groteski, ironii, czy absurdu, związanych niewątpliwie z poczuciem humoru. Wszystkie te cechy przypiszemy również artystycznej grupie Azorro, w której Dawicki aktywnie działał, chociaż dla niego najistotniejsze stają się zagadnienia tożsamości, będące nieodłączną częścią twórczej strategii.

W czasie jednej z artystycznych akcji performer zadaje publiczności ankietowe pytanie – „Czy Oskar Dawicki istnieje?". Tym samym stara się podkreślić akt własnej egzystencji, a jednocześnie zobaczyć samego siebie oczami innych. Być może świadczą o tym również tytuły, którymi nazywa swoje artystyczne wystąpienia – „To określa mnie, ja określam siebie", „Proszę przyjść punktualnie", „Nie wiem".

Przedmiotem prezentowanej fotografii „Cannabis Polonica Legalis – Olim Ficus Elastica Robusta" staje się dokumentacja podejmowanych prób wyhodowania w warunkach domowych legalnej odmiany marihuany. Artysta wykorzystuje do tego fikusa, którego liście przycina nożyczkami, nadając im charakterystyczny kształt liści konopnych. Tego typu zdjęcie było częścią zaaranżowanego w czasie wystawy „W samym centrum uwagi", pełnego absurdalnych elementów pokoju, a o której kurator Jarosław Suchan napisał „Zarażone absurdem mieszkanie nie stanowi już żadnego schronienia, jest raczej pułapką, w którą dajemy się złapać, poszukując ukojenia swych egzystencjalnych lęków" (Karol Sienkiewicz, Oskar Dawicki, https://culture.pl/pl/tworca/oskar-dawicki, dostęp: 01.09.2022).

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 13 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI" ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

SZTUKA FANTASTYCZNA
SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY
25 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 25 WRZEŚNIA 2022

kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE
27 PAŹDZIERNIKA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 WRZEŚNIA 2022

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
8 LISTOPADA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2022

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

SZTUKA WSPÓŁCZESNA.
KLASYCY AWANGARDY PO 1945
24 LISTOPADA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 PAŹDZIERNIKA 2022

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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 opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych
Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i 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 do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).
1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 zaoferował 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 równolegle 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 zgodne 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 tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację 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 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość 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 wygody 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 aukcjonera 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 dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości 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 jakikolwiek 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 sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
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.

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 reprodukowania 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 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 jakiekolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek 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.

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";
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.

ZLECENIE LICYTACJI

Grażyna Kulczyk Collection. Powiększenie · 1191KOL033 · 20 października 2022

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą .....

.....

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

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

REDAKTORKI TEKSTÓW

Magdalena Guzik: poz. 403, 404, 406, 410, 424, 426, 430, 431, 433, 434, 443, 447, 456, 457, 461
Karolina Jankowska: poz. 459
Justyna Kociszewska: poz. 401, 405, 407, 408, 415, 416, 417, 421, 422, 442, 458, 460
Katarzyna Szczęsna: poz. 455
Katarzyna Żebrowska: poz. 444, 453

GRAŻYNA KULCZYK COLLECTION. POWIĘKSZENIE 20 PAŹDZIERNIKA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE

WSTĘP:
Adam Mazur, fot. dzięki uprzejmości autora
Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 405 Grażyna Kulczyk, fot. Adam Pluciński
Ekspozycja wystawy „Performer", Art Stations, Poznań, 2013/fot. Bartek Buśko, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 407 Ekspozycja wystawy „Tożsamość. Fotografia w kolekcji Grażyny Kulczyk", Art Stations, Poznań 2011/fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 416 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 449 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 453 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Przemysław Jasiński, Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
poz. 456 Ekspozycja wystawy „GK Collection #1", Art Stations, Poznań, 2007/fot. Archiwum Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

---

okładka front poz. 405 Vanessa Beecroft, „VB 43.019", 2000
2 okładka 1 strona poz. 407 Zhang Huan, „Shanghai Family Tree", 2001
strona 2 poz. 442 Peter Keetman, „1001 Gesichter", 1957
strony 8-9 poz. 422 Massimo Vitali, „Good Life", 2004
strona 10 poz. 427 Jerzy Lewczyński, „Drzwi", 1970
strona 229 poz. 418 Krzysztof Zieliński, Z cyklu „Hometown" (Zima), 2000
strona 230 poz. 437 Bronisław Schlabs, „Fotogram F.69/58", 1958
3 okładka-strona 232 poz. 456 Leszek Knaflewski, „Killing me softly", 2005
okładka tył poz. 402 Loretta Lux, „Ophelia", 2005
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-78-7
kod aukcji 1191KOL033

SEMI
AUTO

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