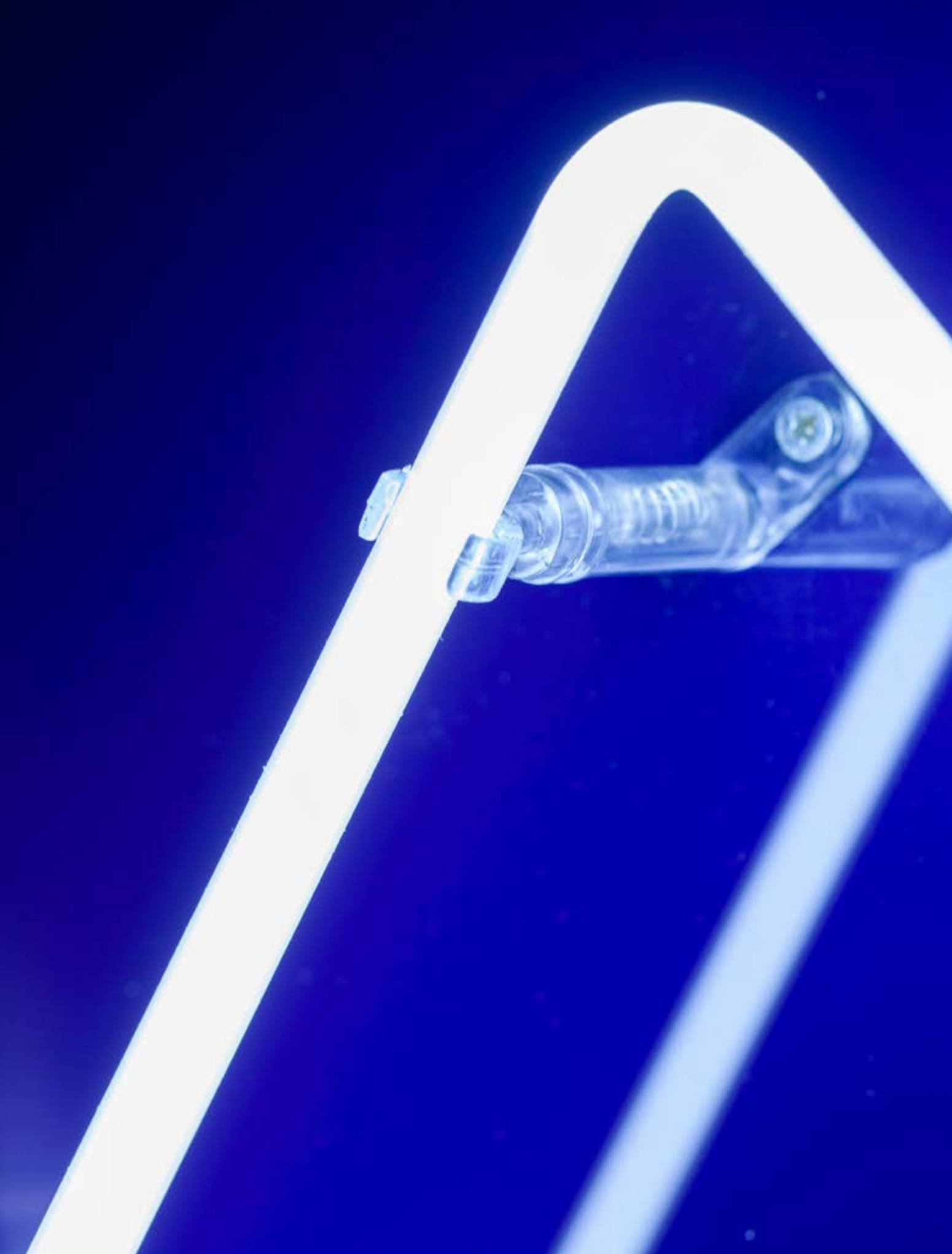


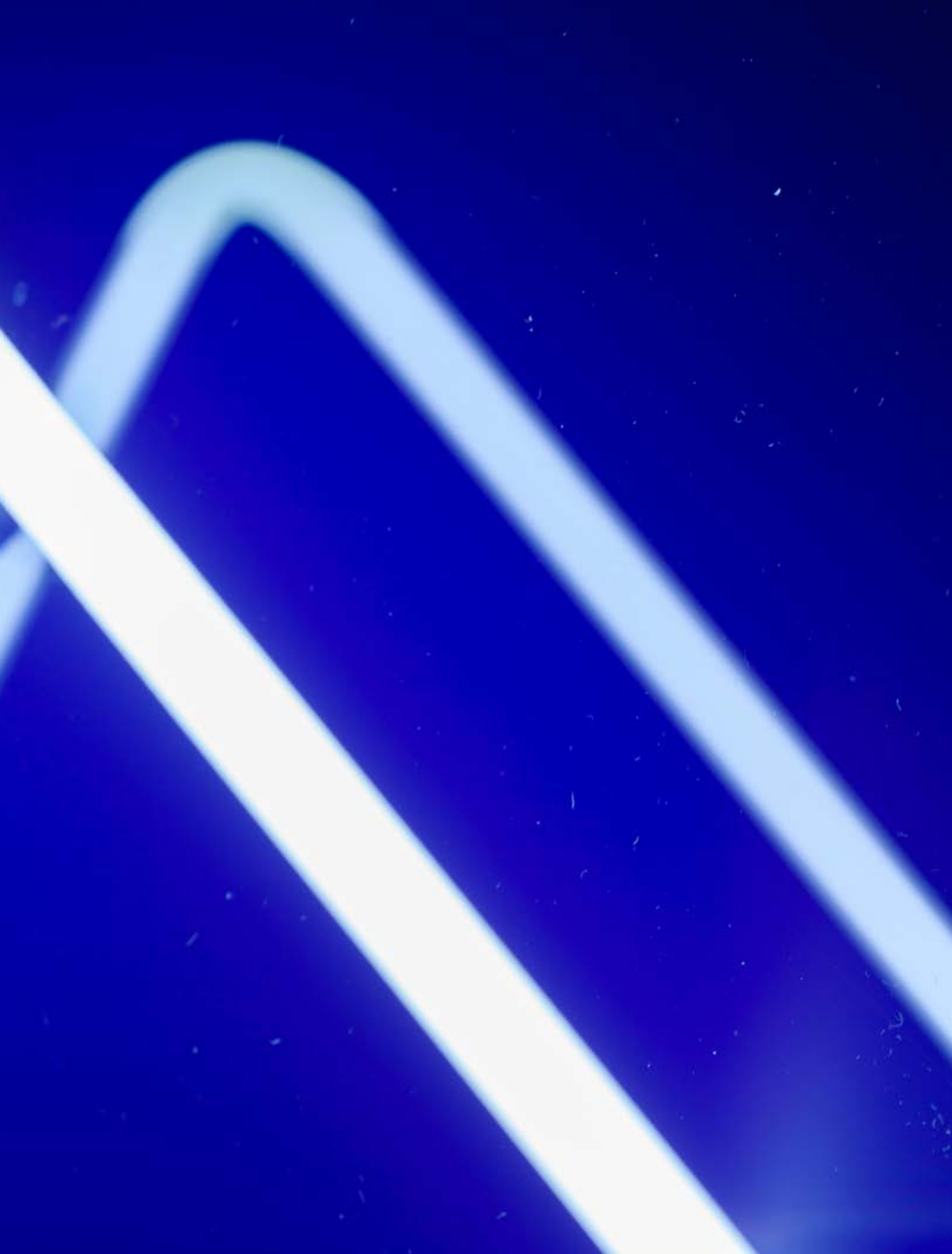
**DESA**  
UNICUM

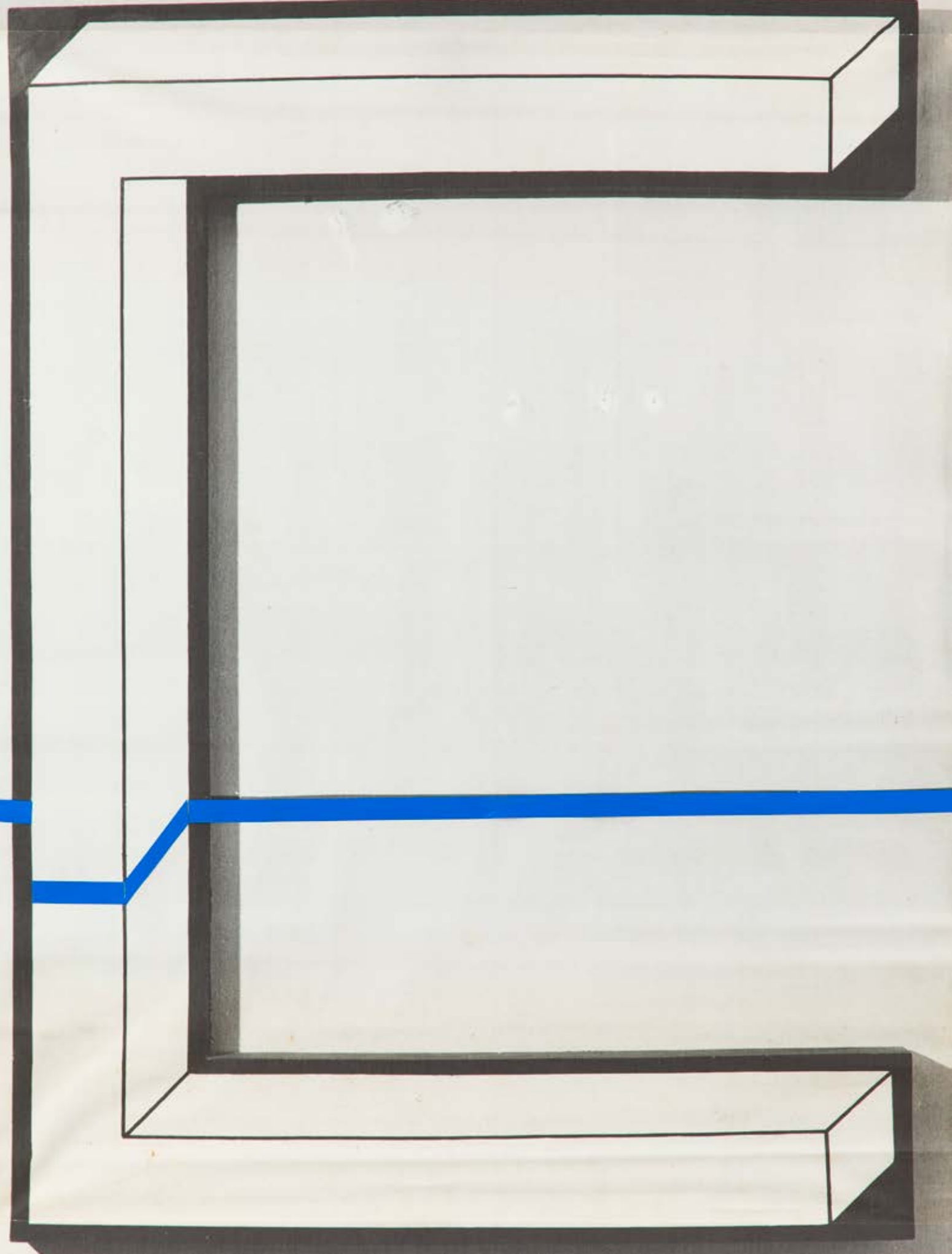
# **SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

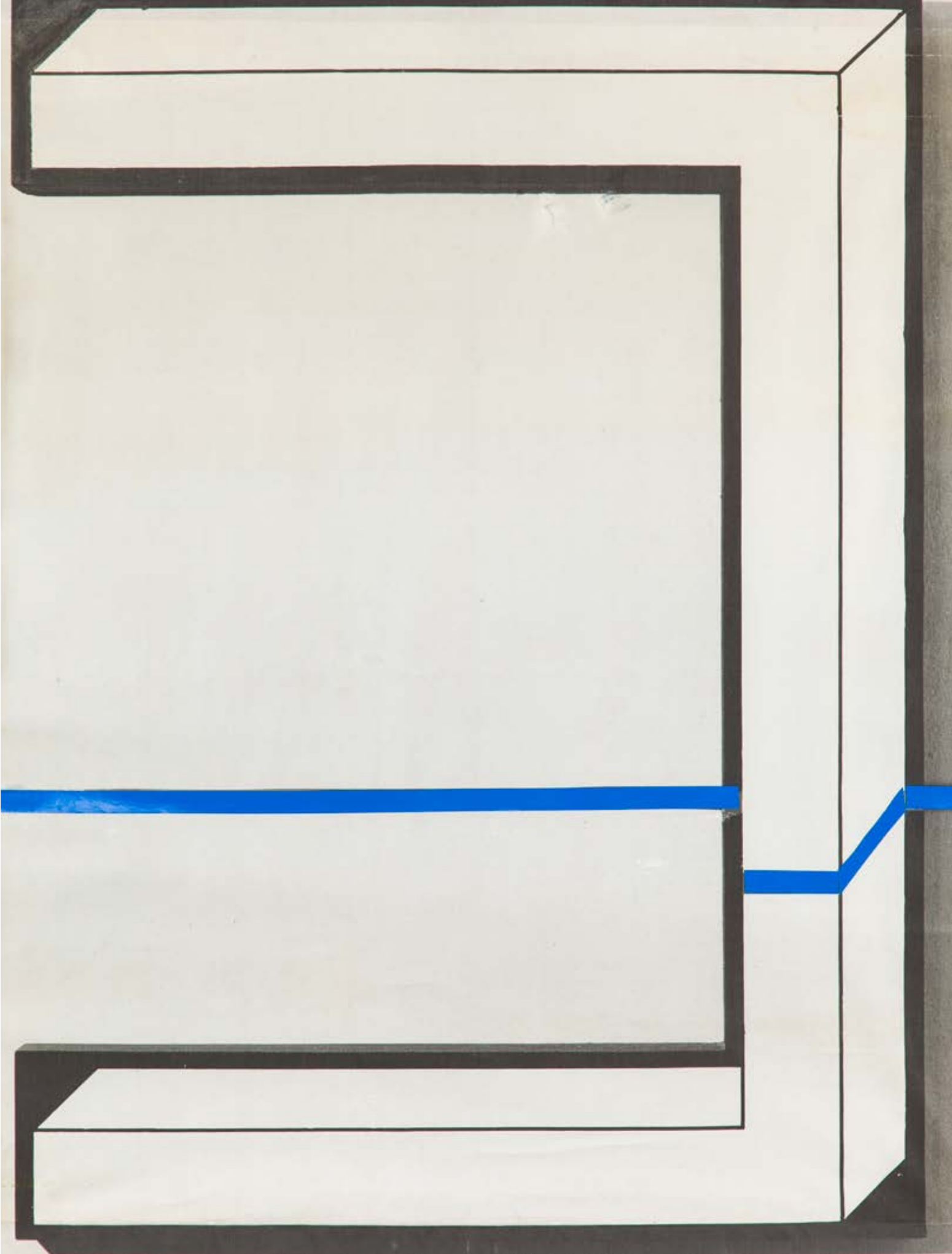
INSTALACJE • ENVIRONMENT • NOWE MEDIA

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020 WARSZAWA











1

1

1

1

1

1

1

1

1

1































# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

INSTALACJE • ENVIRONMENT • NOWE MEDIA

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020

## CZAS AUKCJI

3 grudnia 2020 (czwartek), 20:00

## WYSTAWA OBIEKTÓW

23 listopada – 3 grudnia 2020

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

## MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

## KOORDYNATORZY

Anna Szynkarczuk

tel. 22 163 66 41, 664 150 866

a.szynkarczuk@desa.pl

Agata Szkup

tel: 22 163 67 01, 692 138 853

a.szkup@desa.pl

## ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



## ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ WINDORBSKI**  
Prezes Zarządu



**JAN KOSZUTSKI**  
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA KULMA**  
Główna Księgowa



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu  
Projektów Aukcyjnych



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu  
Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

#### DZIAŁ MARKETINGU

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

#### PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał  
Business & Culture  
pr@desa.pl  
tel. 793 919 109

#### DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj  
HR Manager  
m.basaj@desa.pl  
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

#### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

#### DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki  
Dyrektor Finansowy  
r.czarnocki@desa.pl  
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

#### DZIAŁ PRAWNY

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

#### DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

#### DZIAŁ IT

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

#### KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3  
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002  
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005  
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

#### DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl  
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy  
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

**Okladka I** poz. 205 Roman Opalka, "Detal 3546421 - 3562392" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965 **okładka II - strona 1** poz. 2016 Zbigniew Gostomski, Neon z cyklu "Dom", 2002 **strona 2 - 3** poz. 209 Edward Krasiński, "Interwencja AB", 1981 **strona 4 - 5** poz. 210 Stanisław Dróżdż, "Samotność", 1969 **strona 6 - 7** poz. 218 Jerzy Beres, "Światowid", 1973 **strona 8 - 9** poz. 226 Katarzyna Kozyra, "Piramida zwierząt", 1993/2018 **strona 11 - 12** poz. 210 Tadeusz Kantor, "Płótno opakowane" z cyklu "Wszystko wisi na włosku", 1973 **strona 13 - 14** poz. 223 Marek Sobczyk, "Marek Duchamp" w cudzysłowie (Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki. Koło rowerowe 1913) **strona 15 - 16** poz. 221, Dorota Nieznalska, "Złota Królowa", 2009 **strona 17 - 18** poz. 234 Robert Kuśmirowski, "Makieta projektu rozbiórki", 2010 **strona 19** poz. 225, Krzysztof Wodiczko, "Instrument osobisty", 1972/2016 **strona 21** poz. 235, Marek Piasecki, Bez tytułu **strona 24 - 26** poz. 207 Ryszard Winiarski, "Gra nr 7", lata 70. XX w. **strona 222 - 223** poz. 204, Bettina Beres, "Po przyjęciu posprzątają jutro" - makatka, 2006 **strona 224 - okładka III** poz. 210, Mirosław Bałka, "Suczka", fragment instalacji "Sprzedawca soli", 1988 **okładka IV** poz. 202, Maria Pinińska-Beres, "Egzystencjarium dużej B i małego pi", 1991 **tytuł aukcji Sztuka Współczesna. Instalacje - Environment - Nowe Media 3 grudnia 2020** ISBN 978-83-66734-17-3 **kod aukcji 825ASW076 koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobylka

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**KAROLINA  
KOLTUNICKA**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
k.koltunicka@desa.pl  
22 163 66 43  
664 150 864



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



**MARCIN  
LEWICKI**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
m.lewicki@desa.pl  
22 163 66 15  
788 260 055



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



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



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



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



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



**MAJA  
MAZURKIEWICZ-ELGUT**  
Asystent  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
m.mazurkiewicz@desa.pl  
538 522 885



## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



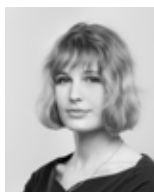
**KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA**  
Doradca Klienta  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12  
668 135 447



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



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



**MARTA LISIAK**  
Doradca Klienta  
m.lisia@desa.pl  
22 163 67 04  
788 265 344



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



**KINGA JAKUBOWSKA**  
Doradca Klienta  
k.jakubowska@desa.pl  
698 668 221



**TOMASZ WYSOCKI**  
Doradca Klienta  
t.wysocki@desa.pl  
664 981 450



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



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

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



**ANNA AUGUSTYNOWICZ**  
Specjalista ds. rozliczeń  
a.augustynowicz@desa.pl  
22 163 66 09  
664 150 867



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



**MAGDALENA OLTARZEWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
m.oltarzevska@desa.pl  
22 163 66 03  
506 252 044



**MICHALINA KOMOROWSKA**  
Asystent  
m.komorowska@desa.pl  
22 163 66 20  
882 350 575



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

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

51

53

0

6

4  
1

8

2

64

7

3

9

4

5

71

73

74

82

84

91

92

93

94

## INDEKS

---

- Althamer Paweł 233
- Bałka Mirosław 220
- Berdowska Tamara 217
- Bereś Bettina 204
- Bereś Jerzy 218
- Chlanda Marek 222
- Drózd Stanisław 210-213
- Gostomski Zbigniew 215-216
- Kamoji Koji 219
- Kantor Tadeusz 208
- Kijewski / Kocur 232
- Kokosiński Bartosz 237
- Kozyra Katarzyna 226
- Krasiński Edward 209
- Kuśmirowski Robert 234
- Libera Zbigniew 231
- Nieznalska Dorota 221
- Opałka Roman 205-206
- Partum Ewa 229
- Piasecki Marek 235
- Pinińska-Bereś Maria 201-203
- Rajkowska Joanna 227-228
- Ska Aleksandra 214
- Sobczyk Marek 223
- Surowiec Łukasz 236
- Szajna Józef 224
- Tyszkiewicz Teresa 230
- Winiarski Ryszard 207
- Wodiczko Krzysztof 225

201 †

## MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

1931-1999

**Kolaż**, lata 90. XX w.

kolaż, ołówek, akwarela/papier, 20,5 x 26,5 cm  
sygnowany na odwrociu: 'M. Pinińska Bereś'

estymacja:

**14 000 – 20 000 PLN**

3 200 – 4 500 EUR

Drobne prace na papierze, takie jak prezentowana, często w postaci szkiców, rysunków i kolaży, Maria Pinińska-Bereś wykonywała „mimochodem, na czymkolwiek” – jak sama pisała. Rysunek towarzyszył realizacjom przestrzennym jako ślad kreatywnego procesu. Stanowił narzędzie do przemyśleń artystycznych decyzji, nie zaś osobne medium wyrazu ekspresji. Wyjątkiem były instalacje o rysunkowym charakterze oraz towarzyszące im szkice, które Pinińska-Bereś zaprezentowała w 1994 na Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu. Z biegiem lat, kiedy artystka zaczęła spisywać wspomnienia i budować refleksje wokół swojej twórczej działalności, wiele z ulotnych szkiców połączyła w kolaże.

Tworząc je na bieżąco, artystka nie traktowała swoich prac na papierze w sposób równorzędny do innych środków wyrazu twórczego, nie opatrywała ich datami i tytułami. Mimo to rysunek odgrywa zaskakująco ważną rolę w głównym obszarze jej twórczości. Rysunkowa kreska w formie rytu w betonie pojawia się w pracy „Dama z ptaszkiem” (1964). Rysunek pojawia się w też w formie odcisków ciała w tworzonych z papier mâché gorsetach (w latach 60. i w 1972) czy jako fragment zdekomponowanego kobiecego ciała (portret, łono, cień biustu...) w „Psychomebelkach”. Często towarzyszy mu kaligraficzne pismo. W pracach z lat 70. pojawiły się rzeźby o charakterze rysunku w przestrzeni, powstały też studia do performansów. Przyjmują formy konceptualnych szkiców, czasem wykresów, rzutów czy studiów ruchu postaci w przestrzeni. Szkicowe w charakterze, czasem muśnięte bieliżnianym różem – wizytówką Pinińskiej, ujawniają sposób, w jaki postrzegała formę, zawsze nadrzędną w stosunku do stojących za nią treści, co sama wielokrotnie podkreślała.



GALERIA AT  
60-967 Poznań  
Al. Marcinkowskiego 29  
Polska

202 †

## MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

1931-1999

"Egzystencjarium dużej  $\beta$  i małego  $\pi$ ", 1991

instalacja/szkło, płótno, gąbka, akryl  
duża  $\beta$ : 34 x 60 x 28 cm  
małe  $\pi$ : 24 x 34 x 17 cm

estymacja:

**140 000 - 180 000 PLN**

31 200 - 40 100 EUR

### WYSTAWIANY:

Maria Pinińska-Bereś, wystawa indywidualna, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1993

„Hautevolée”, Galerie Rähnitzgasse, Drezno, 1994

Maria Pinińska-Bereś, wystawa indywidualna, VI Międzynarodowe Triennale Rysunku, BWA Awangarda, Wrocław, 1994

„Egzystencjarium”, wystawa indywidualna, Galeria Studio, Warszawa, 1997

Maria Pinińska-Bereś, wystawa retrospektywna, Bunkier sztuki, Kraków, 1999

„Imaginarium cielesności”, wystawa indywidualna, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2012













203 †

**MARIA PINIŃSKA-BEREŚ**

1931-1999

"Gotownia Ledy" z cyklu "Psychomebelki", 1974

olej, płyta, płótno, gąbka, 80 x 138 x 90 cm  
opisana wewnątrz kompozycji: 'Gotownia Ledy'

estymacja:

**180 000 - 240 000 PLN**

40 100 - 53 500 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od rodziny artystki

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

„Xawery Dunikowski i uczniowie”, Muzeum im. Dunikowskiego w Warszawie,

Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1975

„Rzeźba roku 1974”, Pałac Sztuki, Kraków, 1975

„Wystawa laureatów nagrody krytyki”, Galeria Pryzmat, Kraków, 1976

Wystawa indywidualna, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1980

„Artystki polskie”, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991

„Voices of Freedom”, The National Museum of Women in the Arts, Waszyngton, USA, 1991

Wystawa indywidualna, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1993

Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, wystawa retrospektywna, Bunkier Sztuki w Krakowie, Kraków 1999

Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, wystawa retrospektywna, Galeria Bielska BWA w Bielsku-Białej, 2000

Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, wystawa retrospektywna, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2000

**LITERATURA:**

Maria Pinińska-Bereś 1931-1999, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Kraków 1999, kat. 56, s. 48 (il.)



22  
UL. KLEPARZ



Maria Pinińska urodziła się w zamożnej rodzinie w Poznaniu. Za jej wychowanie odpowiadał w głównej mierze dziadek, niebywale silna osobowość, inżynier, jeden z budowniczych Gdyni, prowadzący prywatne przedsiębiorstwo – również w okresie PRL-u. Po II wojnie światowej rodzina przeniosiła się do Katowic. To właśnie stamtąd młoda artystka przeprowadziła się do Krakowa, by podjąć studia na Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby w pracowni Xawerego Dunikowskiego.

Profesor szybko docenił talent Marii Pinińskiej. Jerzy Beres w 2008 mówił: „Dunikowski wybierał najlepsze projekty studentów i decydował, które mają zostać odlane. Projekty Marii już od początku, od kiedy robiliśmy podstawowe studium głowy czy aktu, były przeznaczone do realizacji. W efekcie ja miałem podwójną robotę, bo tworzenie rzeźby to ciężka, fizyczna praca, której kobieta może nie podołać” (Dominika Buczak, Różowa rewolta, „Gazeta Wyborcza”, 3 marca 2008). Sama Maria Pinińska wspominała: „Wszyscy uważali – ja również – że jeśli kobieta chce studiować i pracować, to musi się mierzyć z mężczyznami. Musi być od nich lepsza. Przyjęłam kategorie, którymi operowała sztuka akademicka” (Ibid.). Potem je odrzuciła, ale to właśnie Dunikowskiemu miała zawdzięczać dbałość o formę. W 1956 artystka otrzymała z rąk słynnego rzeźbiarza honorowy dyplom.

Rok po studiach młoda artystka wyszła za mąż za kolegę z roku, Jerzego Beresia. Otoczona przez silne męskie osobowości Pinińska wcześniej poczuła, że musi znaleźć własny, zupełnie odrębny sposób artystycznej wypowiedzi. Jej pierwsza różowa rzeźba powstała w 1957. Kolejne były „Rotundy” – masywne, betonowe konstrukcje skrywające subtelne, kobiece symbole. By wyzwoić się z fizycznego trudu, jaki wiązał się z tworzeniem betonowych obiektów, artystka eksperymentowała z lżejszą formą. Na gliniane modele nakładała masę z papieru i kleju. Zasnięta skorupa była lekka, ale twarda i trwała. Z tej masy w 1965 powstał pierwszy gorset.

Gorset – narzędzie ciemnienia kobiet – paradoksalnie był krokiem w osiągnięciu pełnej artystycznej niezależności. Słowa artystki: „Uważam rok 1965 za datę, kiedy zaczyna się moja sztuka, którą można określić jako kobiecą. (...) W 1965 postanowiłam (...) całkowicie zerwać z rzeźbiarskim materiałem i warsztatem” (Ibid.). „Czy kobieta jest człowiekiem” – to ostatni „Gorset” Marii Pinińskiej-Beres. Ma kształt stroju kąpielowego z wyraźnie zarysowanym kształtem piersi, brodawek i pępka. Na białym tle odciśnięto dziesiątki różowych pocałunków. Do rzeźby przymocowana jest tabliczka z napisem: „Data produkcji... Data ważności...?”.

**„GORSETY REALNE / GORSETY MENTALNE /  
POPRAZ WIEKI TOWARZYSZĄ KOBIECIE /**

**OGRANICZAJĄ / DEFORMUJĄ / CIAŁO, PSYCHE /**

**CIAŁA ODCHODZĄ, PRZEMIJAJĄ / GORSETY ZOSTAJĄ /  
GORSET BABKI / PRABABKI / PRAPRABABKI /**

**KLATKI MŁODYCH CIAŁ / KLATKI GORĄCYCH SERC /  
KLATKI UMYŚŁU / WYOBRAŹNI /**

**POPRAZ WIEKI WIĘZI / GORSET - KRZYK Z MROKU / 1965”.**

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

# MÓJ UROCZY POKOIK



Judy Chicago, „The Dinner Party”, 1974–79. Fot. Creative Commons



Maria Pinińska-Bereś, „Mój uroczy pokoik” z cyklu „Psychomebelki”, 1975. Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie

**„MÓJ ‘UROCZY POKOIK’ JEST BIAŁY I RÓŻOWY, MIĘKKI I TWARDY, ZABAWNY I PRZEJMUJĄCY. BIAŁE ŚCIANY CHRONIĄ PIKOWANE KOŁDRY NOSZĄCE ŚLADY OBIJAJĄCYCH SIĘ O NIE CIAŁ MĘŻCZYZNY I KOBIETY. OKIENKO (JUDASZ?) ZAPCHANO RÓŻOWYM JAŚKIEM, WNĘTRZE WYPEŁNIA ABSURDALNY NICZYM WIELKA PARÓWKA RÓŻOWY WAŁEK. POKOIK LALEK CZY AZYL SZALEŃCA? A MOŻE CELA WIEŹNIA? (...) BEZ PROGRAMOWEGO NATRĘCTWA TA SZTUKA BARDZO WIELE MÓWI O ‘BYCIU KOBIETĄ’. BYCIU KOBIETĄ W ‘UROCZYM POKOIKU’, Z KTÓREGO WYJŚCIE ZAGRADZA JEDWABNY SZNURECZEK”.**

MARIA POPRZĘCKA



Kolejnym ważnym punktem na artystycznej mapie Marii Pinińskiej-Bereś był cykl „Psychomebelków” z drewna i papieru maché. Najpierw były stoły – takie jak „Jestem sexy”, zdobiony kobiecą głową z kwiatkiem wystającym z ust i damskim udem i biodrem w charakterze „szynki”. Po „stołach” przysłała kolej na kolejne „Psychomebelki” – „Maszynka miłości”, „Szafka”, „Różowe zwierciadło”. Dowcipne i ironiczne, ilustrowały pozycję kobiet w męskim świecie. Kiedy kilkadziesiąt lat później była zapraszana na feministyczne sympozja, zdumiona zauważyła, że te same idee, które frapowały ją w końcu lat 60., pojawiły się w zachodniej sztuce feministycznej dopiero dekadę później. Pisała: „Moje 'Stoły' z elementami ciała kobiecego jako elementem konsumpcyjnym pojawiają się w 1968 roku. Sztandarowe dzieło ruchu 'Dinner party' Judy Chicago jest datowane na lata 1974-1979!” (Ibid.).

W latach 70. rzeźbiarka coraz częściej w swojej twórczości wykorzystywała nitkę, igłę i maszynę do szycia. Przestrzeń wspólnej pracowni zdominował mąż – dlatego rzeźbiarka i twórczyni instalacji musiała znaleźć materię, z której będzie mogła tworzyć w maleńkim mieszkaniu. Z białego i różowego płótna tworzyła poduszki o różnych kształtach: węże, koldry, waginy, męskie członki. Z formy tej sztuki Pinińska-Bereś uczyniła główny element swojego artystycznego programu. Z kobiecych czynności, niedowartościowanych i ukrytych, uczyniła równorzędną formę wyrazu idei.

Pierwsze „Egzystencjarium” powstało w 1971 jako szklany prostopadłościan akwarium, w którym artystka zamknęła, niby w odizolowanym habitacie, pełne, kobiece usta z papieru maché, przysane jak ślimaki do przezroczystych ścianek. Artystka traktowała „Egzystencjaria” jako bardzo osobiste wypowiedzi na tematy dotyczące miłości, macierzyństwa czy agresji. Powstało ich zaledwie kilka: np. „Podwójne egzystencjarium dużej alfy i małego pi” (1988), „Potwór ujarzmiony” (1988), „Podwójne egzystencjarium dużej bety i małego pi” (1992).

Kolejna dekada twórczości Marii Pinińskiej-Bereś oznaczała performance. „Żywy róż” i „Pranie” zdążyła zaprezentować krakowskiej publiczności tuż przed stanem wojennym. Wraz z ogłoszeniem stanu wojennego dla Pinińskiej-Bereś nastąpił trudny czas. Życie artystyczne koncentrowało się w kościołach, wystawy organizowano w parafiach. Rzeźbiarka nie była zapraszana do udziału w nich, proboszczowie niechętni byli feministce. Mijał rok za rokiem. Po raz pierwszy od ponad 20 lat porzuciła róż.

W latach 90. powstawały kolejne cykle: „Okna”, „Partytury”. Często eksploatowała motyw wieży. „Dlaczego wieże? Bo są, bo prowokują, bo tak sterczą” – zanotowała. Powstała także „Infantka. Rotunda z dzwoneczkiem”, ażurowa konstrukcja będąca nawiązaniem do „Rotund”, które artystka rzeźbiła 30 lat wcześniej. Ze względu na swoją formę, wiele z jej dzieł jest zagrożonych. Zakładała, że pamięć o performance jest krótka, akceptowała ich doraźny charakter. O wiele bardziej martwiło ją jednak to, że niszczyły się rzeźby. Miękkie, jasne, wykonane z delikatnych materiałów. Trzeba je było czyścić, czasami naprawiać.

„Brakowało krytyków, którzy potrafiliby ocenić i docenić twórczość żony” – mówił Jerzy Bereś. „Jej dzieła uchodziły za oryginalne, ale poboczne i kuriozalne. Dunikowski przekazywał nam, że w sztuce liczy się tylko to, co ponadczasowe. To była nadzieja Marii”. „Wybacz nam, Marysiu” – powiedział podczas pogrzebu rzeźbiarki Zbigniew Warpechowski, artysta zaprzyjaźniony z rodziną Beresiów. Uważał, że talent Pinińskiej nie został nigdy dostrzeżony. Mówił również: „Maria Pinińska-Bereś była osobą o zbyt wielkiej kulturze jak na czasy, w których żyła. Nie potrafiła i zapewne też nie chciała upomnieć się o należne jej miejsce w sztuce” (Ibid.).



atowa  
mior  
reca



204

**BETTINA BEREŚ**

1958

"Po przyjęciu sprzątaj jutro", 2009

mulina/kanwa lniana, 49 x 63 cm

estymacja:

**3 500 - 5 000 PLN**

800 - 1 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Sprawy prywatne”, Galeria Szara, Cieszyn, 2009

„Sprawy prywatne”, Galeria Zderzak, Krakow, 2009

„Sprawy prywatne”, Galeria Entropia, Wrocław, 2010

„Dwie babki”, Galeria Mieszkanie 23, Krakow, 2010

Makatki na ulicy Głównej, V Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej „Kon-teksty”, Sokołowsko, 2015

„Dobrze już było”, BWA Olsztyn, 2016

„Moja mama urodziła się w Poznaniu”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2018

„Wyprałam”, Galeria ogrodowa, Festiwal Otwarte Mieszkania, Krakow, 2018

„Wyprałam”, Galeria sztuki Wozownia, Toruń, 2018

„Wychowałam się przy kuchennym stole pomalowanym w pomarańczowo-czarne paski szerokości 3 cm. Przy tym stole toczyła się wieczna dyskusja o sztuce, awangardzie i najwyższych wartościach”.


**Bettina Beres**

Po przyjęciu  
sprzątaj jutro.





Bettina Bereś, „Uczta”, 2017. Fot. Oskar Hanusek / dzięki uprzejmości artystki

A woman with dark hair tied back, wearing a vibrant red cable-knit sweater, is seen from the side, looking at a painting on a wall. The painting depicts a terracotta pot with a purple, leafy plant. The background is a plain, light-colored wall. The overall scene is a photograph used for an art-related text piece.

Bettina Beres przedstawia się jako artystka, malarka, hafciarka. Wszywane obrusy, makatki, serwetki czy chusteczki to znacząca część twórczości autorki. Artystka umieszcza na nich zdania nawiązujące do haseł i sentencji wyszywanych dawniej przez gospodynie domowe, głoszące życiowe prawdy, które powinny znać każda pani domu. Choć łudząco podobne, odwołujące się do przyzwyczajajeń utrwalonych przez lata. Jednak makatki Bettiny Beres są inne. Zawarte w nich aforyzmy z wielkim poczuciem humoru, celną ripostą, komentarzem podszytym goryczą odnoszą się do sztuki, którą tworzą kobiety. W 2016 Krystyna Czerni piisała w katalogu wystawy „Dobrze już było”: „Hafty Bettiny Beres mają w sobie bezpretensjonalność, szczerość i humor – ostrze perswazji zwracają ku nam samym, demaskując ograniczenia w naszych głowach, w myśleniu i postrzeganiu świata. Ignorują poprawność, mody i ideologie, społeczne zaangażowanie i politykę. Jeśli walczą – to z brakiem woli, biernością i rutyną. Wytrącają z kolein myślenia. Zmuszają do diagnozy i rewizji uczuć. Przywracają poczucie sprawczości, władzy nad własnym życiem”.

Bettina Beres tworzy obiekty, w których zawarte są anegdoty i wspomnienia z przeszłości. Tworząc wyszywany pamiętnik, w którym pokazuje najbardziej skrywane i chowane w czeluściach pamięci zdarzenia i sytuacje. Co ważne, próbuje odwrócić ustalony przez lata porządek. Nie idealizuje domowego świata, odkrywa sprzeczność między tradycyjną makatkową wizją a rzeczywistością. Buntuje się, ale swój bunt wyraża, posługując się haftowaniem, czynnością mozolną, wymagającą cierpliwości i skupienia, a przede wszystkim jak większość robótek ręcznych od wieków przypisaną do „zajęć kobiety”. Wyszywane makatki pojawiły się kilkakrotnie na wystawach z cyklu „Sprawy prywatne”. Natomiast w 2018 na wystawie w Poznaniu artystka zaprezentowała prace, które nawiązywały do wspomnień i opowieści pochodzących z czasów, kiedy jej matka Maria Pinińska mieszkała w Poznaniu i po których nie pozostały żadne materialne pamiętki. Bettina Beres pielęgnowała opowieści matki, nadając im materialne istnienie w postaci zdań wyszytych na tkaninie.

„BETTINA JEST OBDARZONA NATURALNYM, KOBIECYM DAREM TWORZENIA. OTACZAĆ OPIEKĄ RZECZYWISTOŚĆ, TĘ NAJBLIŻSZĄ, PRZYLEGAJĄCĄ DO CODZIENNEGO ŻYCIA. TEMU WŁAŚNIE SŁUŻY JEJ SZTUKA”.

MAGDALENA UJMA

205 †

**ROMAN OPAŁKA**

1931-2011

"Detal 3546421 - 3562392" z cyklu "1965/1 - ∞", 1965

akryl/plótno, 196 x 135 cm

na odwrociu dwie nalepki transportowe z Galerie Isy Brachot w Brukseli do São Paulo i Tokio

estymacja:

**2 700 000 - 3 500 000 PLN**

601 400 - 779 600 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

19. Bienal de São Paulo, 2.10-13.12.1987

**LITERATURA:**

19. Bienal de São Paulo 1987, Catálogo Geral, São Paulo 1987, kat. 2, s. 218 (spis)

„Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia.  
Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa.  
Ten program mnie uratował”.

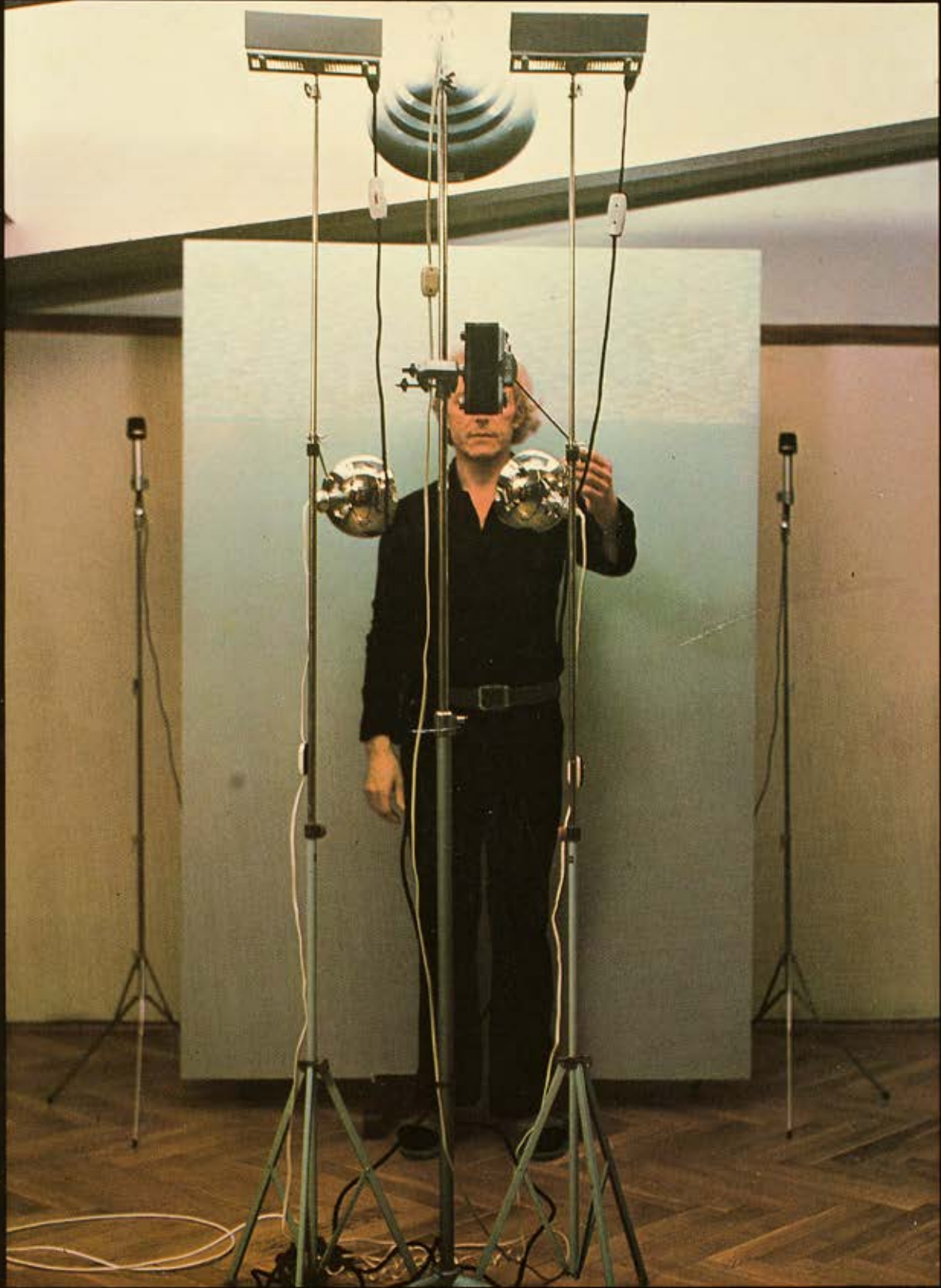
**Roman Opałka**













206 †

## ROMAN OPAŁKA

1931-2011

"Detal 1987108 - 2010495" i "Detal 2136352 - 2154452" z cyklu "1965/1 - ∞" - płyta winylowa

płyta winylowa, 31,5 x 31,5 cm (wymiary okładki płyty)  
wydawnictwo Rene Block, 1977

estymacja:

700 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR

Życiowy projekt Romana Opałki to forma konceptualnej instalacji, której celem było uchwycenie czasu. Płyta winylowa, prezentowana w niniejszym katalogu, stanowi integralną część pracy „Detal 1 987 108 - 2 010 495” i „Detal 2136352 - 2154452”. Jej zawartość to nagranie odczytywania przez artystę kolejnych liczb, które umieścił na obrazie. Na wewnętrznej stronie okładki czytamy: „W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data - data powstania pierwszego detalu, idei programowego liczenia.

Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu - 1965 otwartą znakiem nieskończoności oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności, na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem kartek z podróży) odręcznie, pędzlem, białą farbą na szarym tle z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bielsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do momentu, w którym detale będą wylizane bielą na biel. Każdy detal uzupełniony jest zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej oraz fotografią dokumentującą moją twarz”.



# OPALKA

## 1965/1 - ∞

Seite 1: Detail 1967108-2010495  
(Auschnitt 20 x 15 Mill.)

Seite 2: Detail 2136352-2154452  
(Auschnitt 20 x 15 Mill.)

W tymy pierwszym detalu jest prognozowa na całe życie, progresja reje-struje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem 'Kartek z podróży'), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane białą na bieli.

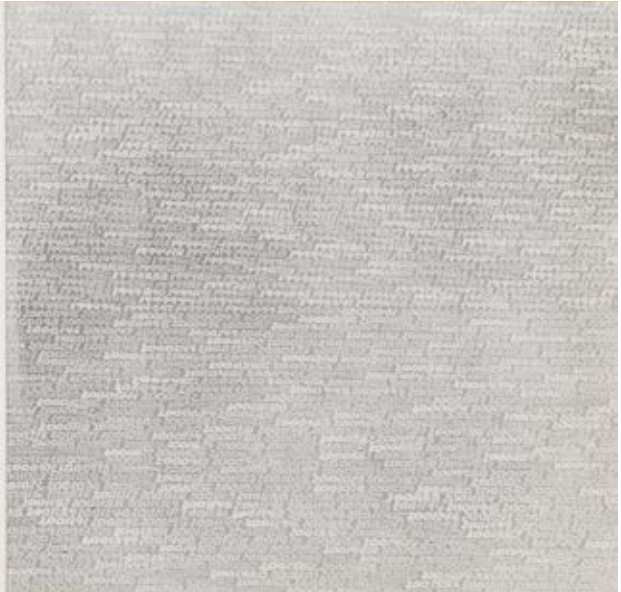
In dieser Haftung, deren Programm für mein Leben ist, wird der Prozess der Arbeit durch eine Prognose, die täglich, Zeit dokumentiert und definiert, festgehalten. Als Datum erscheint nur die Entstehungsdatum des ersten Details, 1965, mit dem Zeichen für Unendlichkeit, und der ersten und letzten Zahl des gegebenen Details. Ich zähle fortwährend von Eins Unendlich auf Gleichartigen Blöcken, ausgehend von einer Hand, mit einem Pinsel, mit weißer Farbe auf grauem Grund, der auf jedem folgenden Detail 1% mehr Weißblauwert als auf dem vorhergehenden. Folglich erwarte ich den Zeitpunkt, wenn Details Weiß auf Weiß erscheinen.

In my attitude, which constitutes a program for my future, progression registers the process of work, documents and defines time. Only one date appears, 1965, the date when the first "detail" came into being, followed by the sign of infinity, as well as the first and last number of the given "detail". I am counting progressively from one to infinity, on "details" of the same format "progressively" excluded, by hand, with a brush, with white paint on a grey back ground, with the assumption that the background of each successive "detail" will have 1% more white than the "detail" before it. In connection with this, I anticipate the arrival of the moment when "details" will be identical or white on white.

EDITION RENE BLOCK BERLIN

Produced by Edition Rene Block, September 11, 1965. No. 1 of 100 copies of this edition.  
© Copyright by Edition Rene Block and Edition Rene Block, Printed in Germany.

Printed in Germany. Printed in 2000. Printed on high quality acid-free paper. Printed on 100% recycled paper. Printed on 100% recycled paper. Printed on 100% recycled paper.



**„W MOJEJ POSTAWIE, KTÓRA JEST PROGRAMEM NA CAŁE ŻYCIE, PROGRESJA REJE-  
STRUJE PROCES PRACY, DOKUMENTUJE I OKREŚLA CZAS. WYSTĘPUJE TYLKO JEDNA  
DATA – DATA POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU IDEI PROGRESYWNEGO LICZENIA.  
KAŻDY NASTĘPNY DETAL JEST ELEMENTEM JEDNEJ CAŁOŚCI. OZNACZONY JEST DATĄ  
POWSTANIA PIERWSZEGO DETALU – 1965, OTWARTĄ ZNAKIEM NIESKOŃCZONOŚCI,  
ORAZ PIERWSZĄ I OSTATNIĄ LICZBĄ DANEGO DETALU. LICZĘ PROGRESYWNIE  
OD 1 DO NIESKOŃCZONOŚCI NA JEDNAKOWYCH FORMATACH DETALI (Z WYJĄTKIEM  
'KARTEK Z PODRÓŻY'), ODRĘCZNIE PĘDZLEM, BIAŁĄ FARBĄ NA SZARYM TLE,  
Z ZAŁOŻENIEM, ŻE TŁO KAŻDEGO NASTĘPNEGO DETALU BĘDZIE O 1% BLEDSZE  
OD POPRZEDNIEGO. W ZWIĄZKU Z TYM PRZEWIDUJĘ DOJŚCIE DO OKRESU, W KTÓ-  
RYM DETALE BĘDĄ WYLICZANE BIAŁĄ NA BIELI”.**

ROMAN OPALKA



Program artystyczny Romana Opałki to jedno z najważniejszych dzieł konceptualizmu. Jednocześnie jest to też doskonały przykład sztuki, która dalece wykracza poza ramy rozumienia pojęć malarstwa i stanowi formę artystycznej instalacji. Każdy „Detal” składa się z formalnego punktu widzenia z trzech elementów: wielkoformatowych płócien o ujednoliconych wymiarach 196 × 135 cm, nagrań audio, na których artysta rejestrował na taśmie magnetofonowej recytowane na głos kolejne liczby oraz fotograficznych autoportretów wykonywanych każdorazowo po pracy, które po latach w sposób najbardziej jaskrawy obrazują upływ czasu, dokumentując zmieniającą się fizjonomię artysty. Zgodnie z zamierzeniem artysty wszystkie prace z tego cyklu stanowią jedną całość opatrzoną wyłącznie jedną datą. Powstające w ciągu kilkudziesięciu lat prace, której fragmenty odgrywają rolę artystycznych „przyrządów” do odmierzania czasu. Równoległe do obrazów powstawały rysunki ołówkiem na papierze – „Kartki z podróży”.

U zarania koncepcji programu stoi anegdota. W 1965 Roman Opałka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się już dobrych kilkanaście minut – dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Opałka po latach wspominał: „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował”.

Rzeczywiście, z przypadkowych notatek na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opałki. Pierwszy obraz namalowany w ramach projektu „Obrazów liczonych”, nazwany przez twórcę „Detalem”, znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 × 135 cm pokryte jest białymi liczbami: od 1 do 35327, zapisanymi kolejno w ciasnych rzędach. Artysta kontynuował zapis na kolejnych płótnach, w dosłowny sposób nie przerywając podróży ku nieskończoności.

Spisywanie kolejnych liczb miało na celu odliczanie mijającego czasu. Zamysłem było niemożliwe, bo bezustanne liczenia do nieskończoności. Wszystkie „Obrazy liczone” były malowane na płótnach o stałych wymiarach 196 × 135 cm. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej, i tak ciągną się bez przerwy z jednego płótna na drugie.

Malarz, zakładając ściśle reguły swojego twórczego procesu – takie jak liczenie, wierzył, że poprzez powtarzalność i konsekwencję pracy jest w stanie dostrzec procesy kierujące ludzkim życiem. Opałka był zafascynowany dualizmem swojej artystycznej metody, z jednej strony życie autora zaangażowane jest w samą materię konceptu, a z drugiej skończone prace stanowią ostateczny rezultat w wymiarze nieskończoności założenia. Powyższy dualizm poświadcza wiara artysty w definicję życia oderwanego od śmierci. W 1972 artysta pisał: „W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem „Kartek z podróży”), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojscie do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli”. Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Romana Opałki zatytułowaną „Oktogon”, liczbą, jaką artysta osiągnął w swoich płótnach, było 5 590 000. Jego marzeniem było dojscie do siedmiu siódemek. Miał to być moment, w którym jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.

Choć uciekają łatwemu estetyzmowi, łatwo zachwycić się „Obrazami liczonymi” Romana Opałki. Imponujących rozmiarów program to niezaprzeczalnie największe osiągnięcie w karierze tego artysty. Trudno też o doskonalszy przykład sztuki, będący zapisem filozoficznej koncepcji opierającej się na doskonałej harmonii formy i treści. A owa koncepcja nieustannie zaskakuje widzów od kilkudziesięciu lat, poruszając emocje i wyobraźnię, pozwalając konfrontować się z własnymi przeżyciami i poglądami. Szczególne wrażenie przynosi pierwszy kontakt z obrazem. Przy pobieżnym spojrzeniu jawi się widzowi jako monochromatyczna połać lśniących, rozwibrowanych tonów jasnych szarości. Dopiero bliższa obserwacja pozwala dostrzec uporządkowane szeregi białych cyfr naniesionych na ciemną powierzchnię płótna. Odkrywszy hipnotyczne ciągi znaków, dajemy się pochłonać odliczaniu chwil w sposób, który burzy koncepcję przemijania opartą na logice czasu.

Już najwcześniejsze prace tego artysty charakteryzują się skłonnością do geometrii, ascezy i powtarzalności. Od najwcześniejszych lat odnajdujemy też nieustanną dążność do odnalezienia koncepcji totalnej, a następnie formy, która jej sprosta. Dzięki temu dość łatwo jest odnaleźć w oeuvre Opałki prace, które bezpośrednio zapowiadały cykl kolejnych liczb stawianych cienkim pędzelmą na powierzchni płótna.

W latach 1961–63 powstał cykl „Chronomów”, który bezpośrednio odnosił się do wariacji na temat jednego modułu: punktu i linii. Niezliczone drobne wzory pokrywały całą kompozycję, tworząc powtarzalną i gęstą strukturę. Ascetyczne prace miały hipnotyczny, medytacyjny charakter. Nic nieznaczące moduły nabierały sensu dopiero złożone w całość. „Żaden z elementów modularnych tych kompozycji wyjęty z całości, sam w sobie, nic nie oznaczał” – pisała Bożena Kowalska. „Tak i ziarnko piasku nie jest ani pustynią, ani plażą. Dopiero w astronomicznych powieleniach określa swoje miejsce i swoją rolę. Czy więc istotę jego stanowi ono samo, czy to, czym staje się jako drobina całości? Podobnie z nieprzechowanych ułamków sekund składa się upływ czasu. Poza fizykalną umownością minut, godzin czy tysiącleci – w psychicznej sferze ludzkich doznań – nie ma jednostek miary dla przemijania. Nie ma też pojęcia czasu jako całości. Punkty i kreski ‘Chronomów’ Opałki stanowiły pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu, przeciwstawiły nieokreślony jego wycinek – nieskończoność trwania” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 18).

Choć intencję odmierzenia przemijania, o której pisała Kowalska, dobitnie zaznacza tytuł omawianego cyklu, utworzony od słowa „chronometr”, Roman Opałka nie został zrozumiany. Doceniono przede wszystkim walory plastyczne, kojarzone nie z filozofią, a unizmem Władysława Strzemińskiego, a nawet op-artem. Zrozumiawszy to, artysta porzucił „Chronomy”, by znaleźć bardziej wyraziste środki realizacji swojej koncepcji. Po dwóch latach jej ucieleśnieniem stały się „Obrazy liczone”.

Obecnie prace z cyklu „obrazów liczonych” należą do najdroższych dzieł malarskich na polskim rynku. W sierpniu 2019 krakowskie Muzeum Narodowe poinformowało, iż otrzymało w depozyt pracę z cyklu, której deklarowana wartość rynkowa to 1,3 mln euro, czyli ponad 5 mln zł.



207 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

"Gra nr 7" (Maszyna do obliczania rzutów kostką), lata 70. XX w.

instalacja, 5 x 100 x 100 cm (wymiar największej części instalacji)

gra planszowa dla 2 lub więcej graczy:

Maszyna do obliczania rzutów kostką złożona z 10 elementów: 3 postumentów,  
3 taboretów, pudełko na elementy gry, planszy do gry, ruletki, wskaźnika ruletki.  
W pudełku z elementami gry instytucja w języku niemieckim i pionki.

Wymiary poszczególnych elementów:

pudełko na pionki: 24 x 24 x 24 cm

postument czarny: 62 x 30 x 30 cm

postument na element ruletki: 105 x 30 x 30 cm

postument na planszę: 30 x 104 x 104 cm

plansza: 5 x 100 x 100 cm

ruletka: 4 x 20 x 20 cm

wskaźnik ruletki: 2 x 17 x 2,5 cm

trzy taborety z czarnym siedziskiem x 3: 45 x 41 x 41 cm (wymiar jednego elementu)

trzy siedziska taboretu: 6 x 39 x 39 cm (wymiar jednego elementu)

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

178 200 - 267 300 EUR

### **OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Winiarską

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Łódź

### **WYSTAWIANY:**

Konstrukcja w procesie, Łódź 1981

Spotkanie „Konstrukcja w procesie”, Monachium 1986

Kunststation Kleinsassen, Fulda 1986



Gry Ryszarda Winiarskiego stanowią jeden z najlepszych przykładów performatywnej instalacji artystycznej w sztuce współczesnej. Od momentu powstania jego pierwszych obrazów z serii „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” w 1965 artysta opierał swoją twórczość na dwóch podstawach: geometrii i przypadku (mechanizmów losowych). Na początku kompozycje wizualnie były stosunkowo proste i polegały na wypełnieniu powierzchni kompozycji białymi i czarnymi kwadracikami. O układzie decydował rzut monetą. Reszka mogła oznaczać biel, a orzeł – czerni. W zależności od strony, na którą upadła moneta, pole kwadratu zamalowywane było na wybrany kolor.

W ten oto sposób to przypadek decydował o ostatecznej formie obrazu. Z czasem układy stały się dużo bardziej skomplikowane. Winiarski zaczął wprowadzać trzeci wymiar, elementy lustrzane, jak również zmieniał metodę generującą przypadek – z monety na kości do gry albo tablicę liczb przypadkowych. Kostki do gry odpowiedników liczb, które można wykorzystać dla wzbogacenia powstającego obrazu. Zakładając na przykład, że liczby od jednego do czterech oznaczają kolor czarny, a tylko pięć i sześć to biel, w rezultacie, najprawdopodobniej, uzyskana zostanie przewaga czerni nad bielą.

Obiegowa opinia o sztuce Ryszarda Winiarskiego definiuje ją jako pozbawiony emocji obiektywizm. Tym, co poprzedzało proces twórczy, było jasne wytyczenie zasad, według których powstawało dzieło. Były to „reguły gry” mające decydujące znaczenie dla realizacji. Przystępując do budowania rysunku, obrazu czy obiektu przestrzennego, artysta w pierwszej kolejności ustalał zasady, według których chciał postępować, swoiste „reguły gry”, aby „zaprosić prostą zasadę liczbowego porządku do udziału w realizacji” (Ryszard Winiarski, *Spojrzenie na twórczość*, [w:] Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu – artyści o sztuce*, Warszawa 2001, s. 167). Zacytowany powyżej fragment wypowiedzi Winiarskiego sugeruje inną interpretację. Przypadek nie stanowi li tylko metody pracy, sposobu realizacji celu czy „opisu”. Jest on de facto aktywnym uczestnikiem gry prowadzonej przez artystę. Przypadek jest „zapraszany” przez Winiarskiego do udziału w prowadzonym działaniu. W rezultacie namalowanie obrazu przestaje być punktem finalnym, a stanowi tylko objaw jednego z etapów przebiegu swoistego performance’u.

Dla performatywnego aspektu dzieł Ryszarda Winiarskiego ważnym rozwinięciem stały się realizacje powstające po 1972, bezpośrednio angażujące odbiorców. Wiosną 1972 Winiarski przekształcił jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie w „salon gier” towarzyszący wystawie jego dzieł. Widzowie mogli aktywnie uczestniczyć w rozgrywkach, które zaproponował im artysta. Efektem toczącej się rozgrywki były czarno-białe lub kolorowe układy elementów zapisywane na planszach. Za każdym razem rezultat wizualny się różnił, gdyż powstał skutek odmiennego przebiegu gry odbywającej się według ściśle określonych przez artystę reguł. Artysta, analizując wystawę z 1972, pisał: „było to ważne doświadczenie w moich wówczas ośmioletnich zmaganiach ze sztuką systemu i przypadku. Gry w uproszczonej, a zarazem uogólnionej postaci ukazywały zasadę mojego postępowania wobec wszystkich innych prac. Ujawniały one po raz pierwszy w dobitny sposób to, co kryło się za każdym obrazem czy formą przestrzenną” (Ryszard Winiarski, *Forum*, „Projekt” 1978, nr 5, s. 50).

Glücksspiel für zwei oder mehr Personen

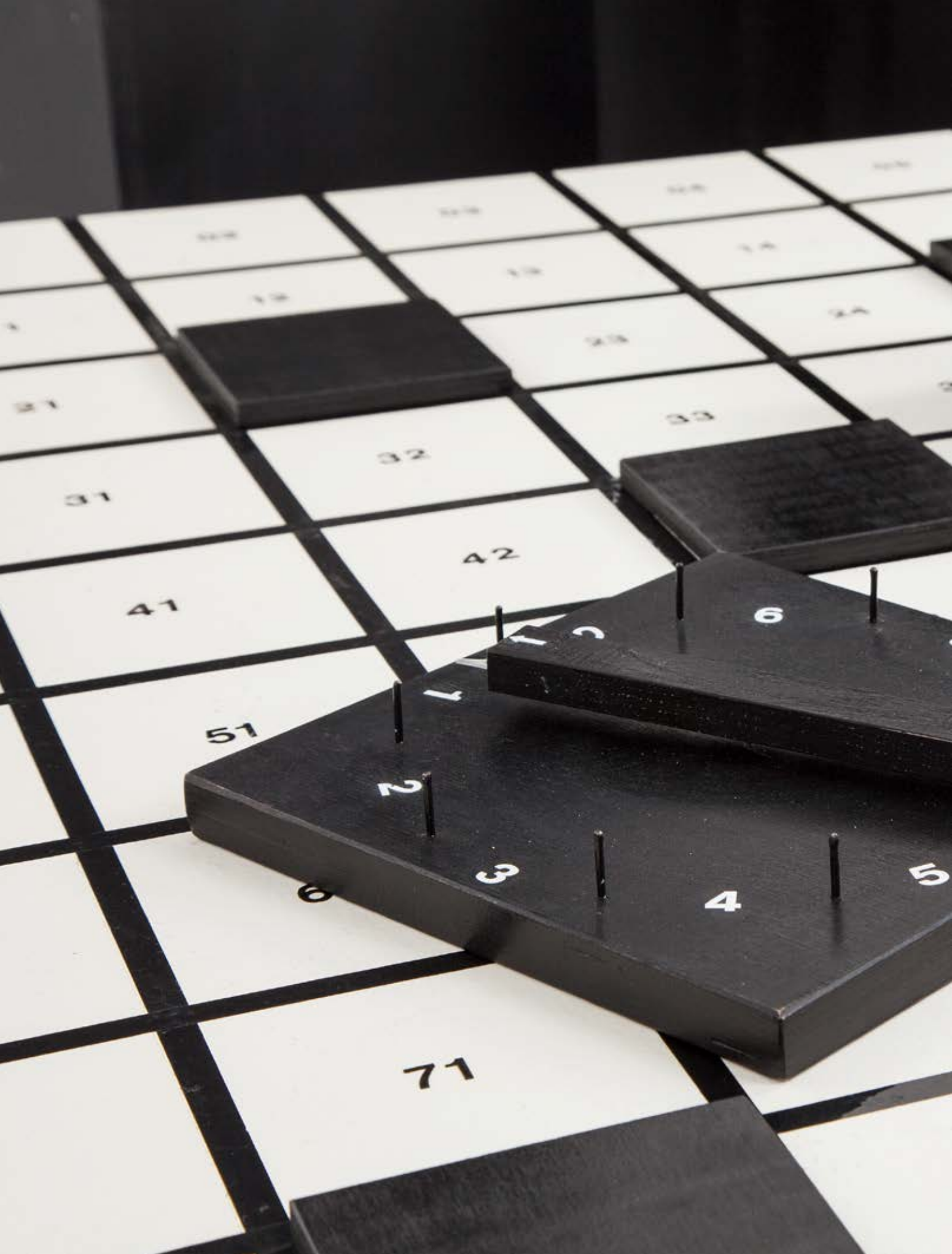
Jeder Spieler nimmt die gleiche Menge Steine,  
z. B. 20 Stück , 30 Stück .

Ein Spieler nach dem anderen benutzt das Roulett,  
bewegt es zweimal um eine Zahl zu erhalten.

Er setzt seinen Stein auf das Feld mit der er-  
haltenen Zahl.

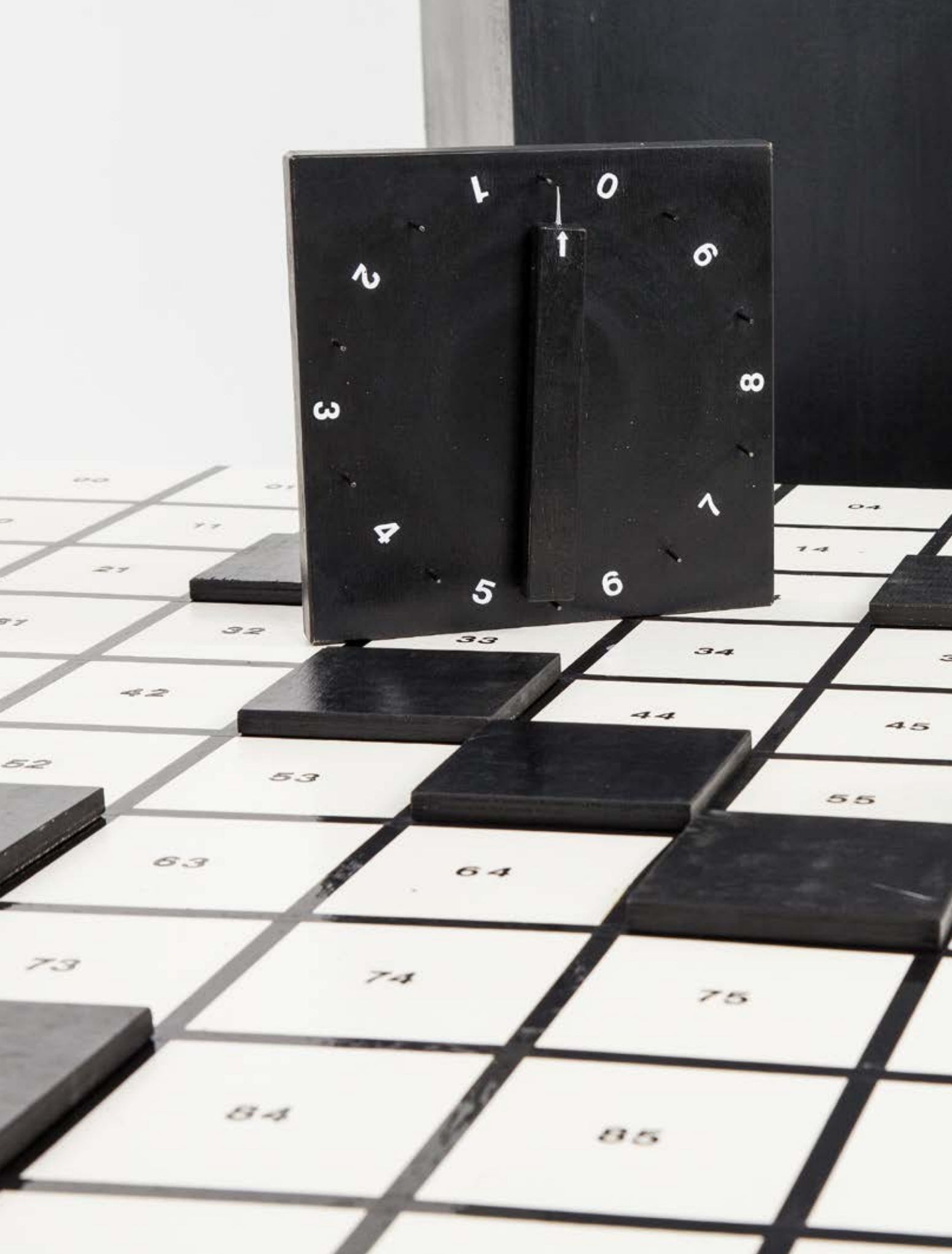
Ist eine Zahl schon besetzt, gibt es keine Mög-  
lichkeit einen anderen Stein zu setzen.

Gewinner ist,wer keine Steine mehr hat.










Vertical board with numbers 0-9 and a central column with an upward arrow.

00	01								
10	11							04	
20	21							14	
30	31								
40	41								
50	51								
60	61								
70	71								
80	81								
90	91								



Wystawa w Galerii Współczesnej otworzyła przed artystą nowe możliwości. Same gry okazały się równie interesujące jak gotowe zapisy w formie obrazów. Tworzone przez Winiarskiego gry można było prezentować na wystawach, a przy okazji organizować akcje artystyczne. Twórca wyznaczał w nich jedynie reguły, natomiast to, co działo się dalej, było niezależne od jego woli i intencji. Winiarski pisał: „W wystawach, takich jak ‘Salon gier’ 1972, ‘Plakat autorski’ 1972, ‘5 × 5’ 1974, ‘Stroboskop’ 1975, ‘Liczydła’ 1975, ‘Anaglify’ 1976, ‘Gry’ 1976, ‘Rysunki do kolorowania’ 1976, staram się przemienić widza w autentycznego partnera i współtwórcę dzieła sztuki” (Ryszard Winiarski, Spojrzenie na twórczość, [w:] Bożena Kowalska, dz. cyt., s. 50).

Koncepcja „Gier” opierała się o klasyczny kanon gier planszowych zarówno strategicznych, jak i losowych. Idea wybrana i stosowana przez artystę, wraz ze swoim rozwojem, stała się programem o najwyższych walorach intelektualnych. Za jego pomocą wyraził chęć podjęcia jednej z najważniejszych funkcji w sztuce współczesnej, nazwanej przez profesora Stefana Morawskiego „moralno-intelektualną”: „Intelektualną, gdyż próbuje określić i przedstawić taką czy inną konstrukcję myślową, dążąc do maksymalnego jej ujawnienia i zmuszając odbiorcę do śledzenia meandrow rozumowania, zdając się w dużej mierze na dobrą wolę i wysiłek widza. Moralną, gdyż zasadniczym powodem i motorem działania jest nie tyle rozrywka intelektualna, ile chęć wywołania w odbiorcy i sobie samym stanu zwątpienia, trwałej niepewności, chęć stawiania na swojej drodze twórczej ciągle nowych znaków zapytania”.

Idea sztuki w przestrzeni publicznej, która jest ściśle powiązana z danym miejscem i jego mieszkańcami, jak podczas Sympozjum w Gorinchem, to wyraz kryzysu modernizmu i rychłego nadejścia kolejnej ery – postmodernizmu. Naczelną myślą stał się wernakularizm i subiektywność jednostkowego, emocjonalnego spotkania twórcy i odbiorcy. Nadchodził koniec ery niezachwianej wiary w linearny rozwój historii i wyższość postępu technicznego. Rolę, którą dotychczas pełnił czas, odmierzający globalny postęp, zastąpiła idea myślenia przestrzennego. Rozwiązania uniwersalne wyparła lokalność i jednostkowość, w myśl filozofii Martina Heideggera, Maurice’a Merleau-Ponty’ego czy Michela de Certeau. „Gry” Ryszarda Winiarskiego były nie tylko dziełami sztuki, lecz także manifestem wyznaczającym ten przełomowy moment rozwoju myśli artystycznej Zachodu. Artysta stworzył nową definicję swojej sztuki, zwróconą ku emocjom, zajmującym dotychczasowe miejsce dążności do obiektywnego piękna. Idea partycypacji Ryszarda Winiarskiego, urzeczywistniona w powstających od 1972 „Grach”, bliska jest estetyce relacyjnej skonceptualizowanej przez Nicolasa Bourriauda. Teoria estetyczna, która powstała przeszło 20 lat później, w latach 90. XX wieku, zakłada ocenę dzieła sztuki pod względem relacji międzyludzkich, które obrazuje, podtrzymuje lub wytwarza. Artyści sztuki relacyjnej za cel obrali nie prywatną i niezależną przestrzeń dzieła sztuki, lecz relację między jego odbiorcami. Dzieło relacyjne i jego twórca nie zajmują centralnej pozycji w doświadczeniu odbiorcy, jak ma to miejsce w tradycyjnej sztuce, lecz stają się „katalizatorami” jego przeżyć. Podobnie u Ryszarda Winiarskiego – głównym celem „Gry” są emocje, które przeżywają grający ze sobą widzowie-współuczestnicy. Grający posługują się regułami stosowanymi przez artystę w jego sztuce. Tym samym Winiarski stworzył zasady i narzędzia, powstanie dzieła pozostawiając odbiorcy, który uruchamia proces tworzenia, wchodząc w relację z drugą osobą.

208 †

## **TADEUSZ KANTOR**

1915-1990

**"Płótno opakowane"** z cyklu **"Wszystko wisi na włosku"**, 1973

instalacja/płótno, wymiary zmienne  
blejtram: 160 x 90 cm  
sygnowany pieczęcią autorską u dołu  
na odwrociu dwie papierowe nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem  
obrazu w języku angielskim

estymacja:

**800 000 – 1 200 000 PLN**

178 200 – 267 300 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Tadeusz Kantor - Emballages, Muzeum Sztuki w Łodzi, maj-lipiec 1975

Tadeusz Kantor - Emballages, Kulturhuset, Sztokholm, czerwiec 1975

Tadesz Kantor. Emballages 1960-76, Whitechapel Art Gallery, Londyn,

wrzesień-październik 1976

W marcu 1973 w Galerii Foksal odbyła się wystawa Tadeusza Kantora zatytułowana „Wszystko wisi na włosku”. Do niezagruntowanych płócien artysta przyczepił różne przedmioty: złożony parasol, sztucznego gołębia, kawałek drewna czy fałdy luźno wiszącego płótna. Surowe płótna niczego nie przedstawiały, występowały w roli niewiele znaczących rzeczy, o które można oprzeć deskę czy położyć na nich kwiaty. W katalogu Kantor umieścił sfingowany „Wywiad z autorem obrazu”, w którym opisał odpowiedzi i zachowanie artysty. Na marginesach umieszczono odręczne komentarze Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego, które w reporterski sposób odnosiły się do znaczenia przedmiotu. Ów szeroko rozumiany przedmiot był przez lata treścią sztuki Kantora. Ze względu na to, niemożliwym byłoby całkowite „odprzedmiotowanie” sztuki. Zamiast eliminacji, proponował zepchnąć przedmiot na skraj tradycyjnie rozumianego obrazu, zlekceważyć go i wyszydzić. Serią obrazów „Wszystko wisi na włosku”, Kantor nie schodził z drogi awangardy. Po doświadczeniach dzieła otwartego, próbował wrócić do dzieła autonomicznego, „zamkniętego”.









„Wszystko wisi na wosku” Tadeusza Kantora, Galeria Starmach, fot. Marek Gardulski





WŁAŚCIWĄ TWÓRCZOŚCIĄ  
JEST STAN PŁYNNY,  
ZMIENNY,  
NIETRWAŁY,  
ULOTNY –  
JAK SAMO ŻYCIE.  
NALEŻY UZNAĆ ZA TWÓRCZOŚĆ  
WSZYSTKO TO, CO JESZCZE  
NIE STAŁO SIĘ TZW. DZIEŁEM SZTUKI,  
CO JESZCZE NIE ZOSTAŁO UNIERUCHOMIONE,  
CO ZAWIERA BEZPOŚREDNIE IMPULSY  
ŻYCIA,  
CO NIE JEST JESZCZE „GOTOWE”  
„URZĄDZONE”  
„ZREALIZOWANE”.

MANIFEST ANTY-WYSTAWY TADEUSZA KANTORA, 1963



Kończyła się w świecie epoka sztuki „informel”, wielka przygoda naszego wieku.

Wielu jej malarzy z resztek świetności, jak ze wspomnień usiłowało wysnuć dalsze życie nostalgicznych snów o zapomnianych pejzażach i ludzkich postaciach, które jak widma powracały z odległej epoki.

Nie chciałem wspomnień.

Nie nadszedł widocznie jeszcze ten czas, gdy miałem rozpocząć swą podróż do krainy przeszłości, gdy z czasu przeszłego, z jego nostalgią i daremnością miałem, jak z biednych łachmanów „tworzyć” tragiczny obraz czasu teraźniejszego.

Jeszcze nie poznałem względności czasu i jego ultimatum.

Pytałem sam siebie – „czy możliwy jest powrót Orfeusza”. Z infernum. Tam, w moim „Infernum”

poczułem po raz pierwszy dotknięcie tej Pięknej Pani – Śmierci i jej władzę, jaką sprawuje nad sztuką. Nic nie było bardziej wielkiego i wspaniałego. W wiele lat później miałem stanąć naprzeciw Niej, w Jej „t h e a t r u m”.

Ewentualność powrotu do świata „zewnętrznego” wydała mi się godną pogardy. Zbyt łatwa.

Był to dla mnie dziwny czas, te lata. Jakby próżnia,

w której dokonano się dla mnie coś trudnego do wytłumaczenia. Tam, w tym moim Infernum, słowo „nic” nabrało dla mnie niecodziennego, przejmującego znaczenia.

To banalne i w życiu codziennym zużyte do cna słowo stawiało tam swoje zwycięskie ultimatum.

NIEWYOBRAŻALNOŚĆ. Gubiły się rysy w i z e r u n k u,

który polecał surowo uczyć się jego szczegółów.

Stary racjonalista mieszkający we mnie, chcąc uniknąć widoku GROZY tego krótkiego słowa, zastąpił je innym: OKOLICE ZERA.

Teatr mój tego czasu nazwałem zerowym.

Jakbym się lękał wypowiedzieć inne, stojące za słowem „NIC” – słowo: ŚMIERĆ.

Wtedy zrobiłem mój pierwszy E M B A L L A G E.

Gdy wykonałem tak mi później znany i mój własny GEST wsadzając do biednej torebki strzępy pomiętego papieru i czegoś tam jeszcze,

musiałem być wewnętrznie gotowy nie powracać, jak Syn Marnotrawny do dawno opuszczonego DOMU, z jego wszystkimi „w i z e r u n k a m i”, z WIZERUNKIEM:

Matki, Ojca, Dzieci, Psów, Zwierząt domowych, Koni, Nieba za oknem, Lasów, Pagórków, Dróg, ścieżek, Chmur...

Wszystko to, tak drogie i piękne „w życiu”,

„w wizerunku” traciło wtedy dla mnie swoją prawdę, jakby przemawiało powtórnie, jakby powtarzało.

Pamiętam dobrze ową chwilę i ten pomięty papier i coś tam jeszcze.

209 †

## **EDWARD KRASIŃSKI**

1925-2004

### **"Interwencja AB" – dyptyk, 1981**

akryl, taśma klejąca/ płótno, 108 x 82 x 2,2 cm (wymiary każdej pracy)

część lewa sygnowana, datowana i opisana na blejtramie:

'EDWARD KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1981 - B'

część prawa sygnowana, datowana i opisana na blejtramie:

'EDWARD KRASIŃSKI - INTERVENTION - 1981 - B'

estymacja:

**250 000 – 350 000 PLN**

55 700 – 78 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Niemcy

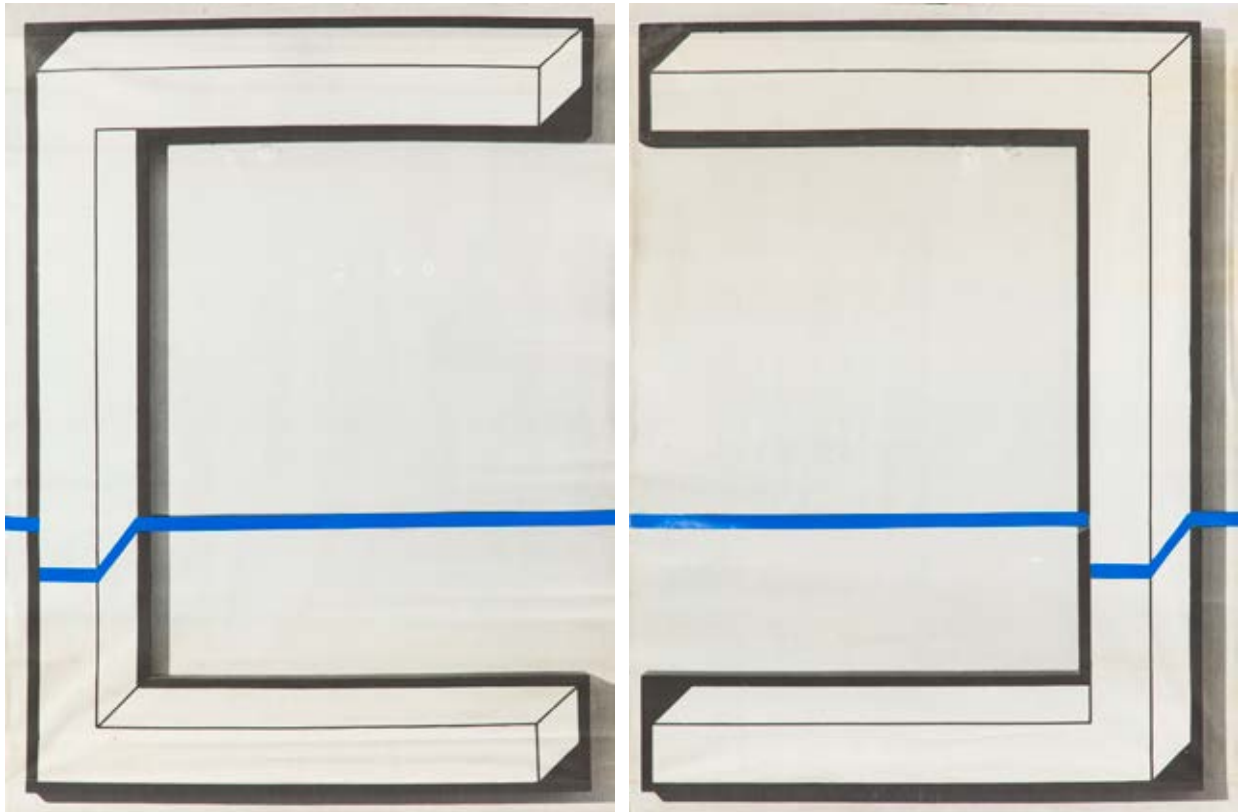
#### **WYSTAWIANY:**

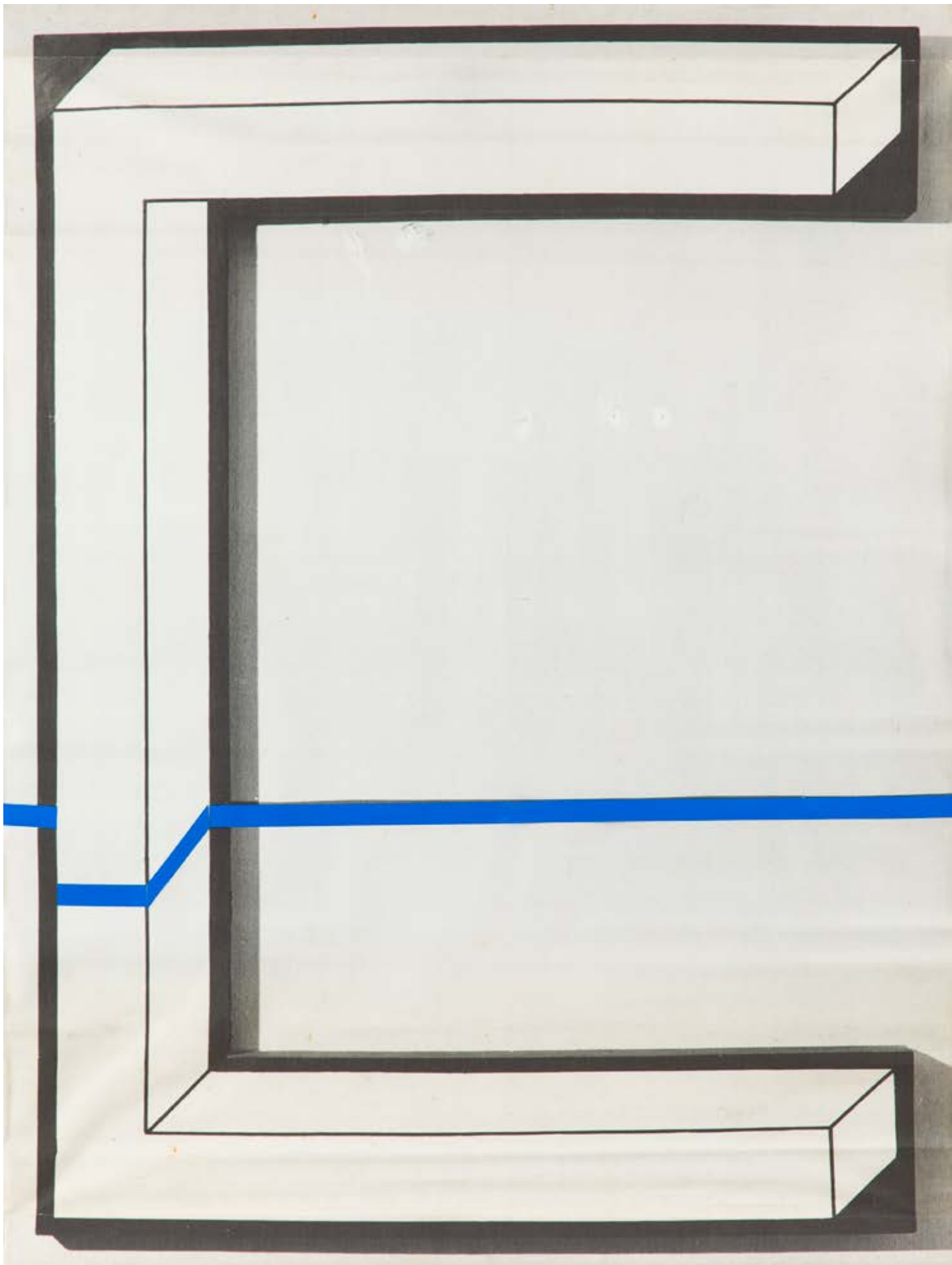
„Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajęc. Wobec Katarzyny Kobro”,

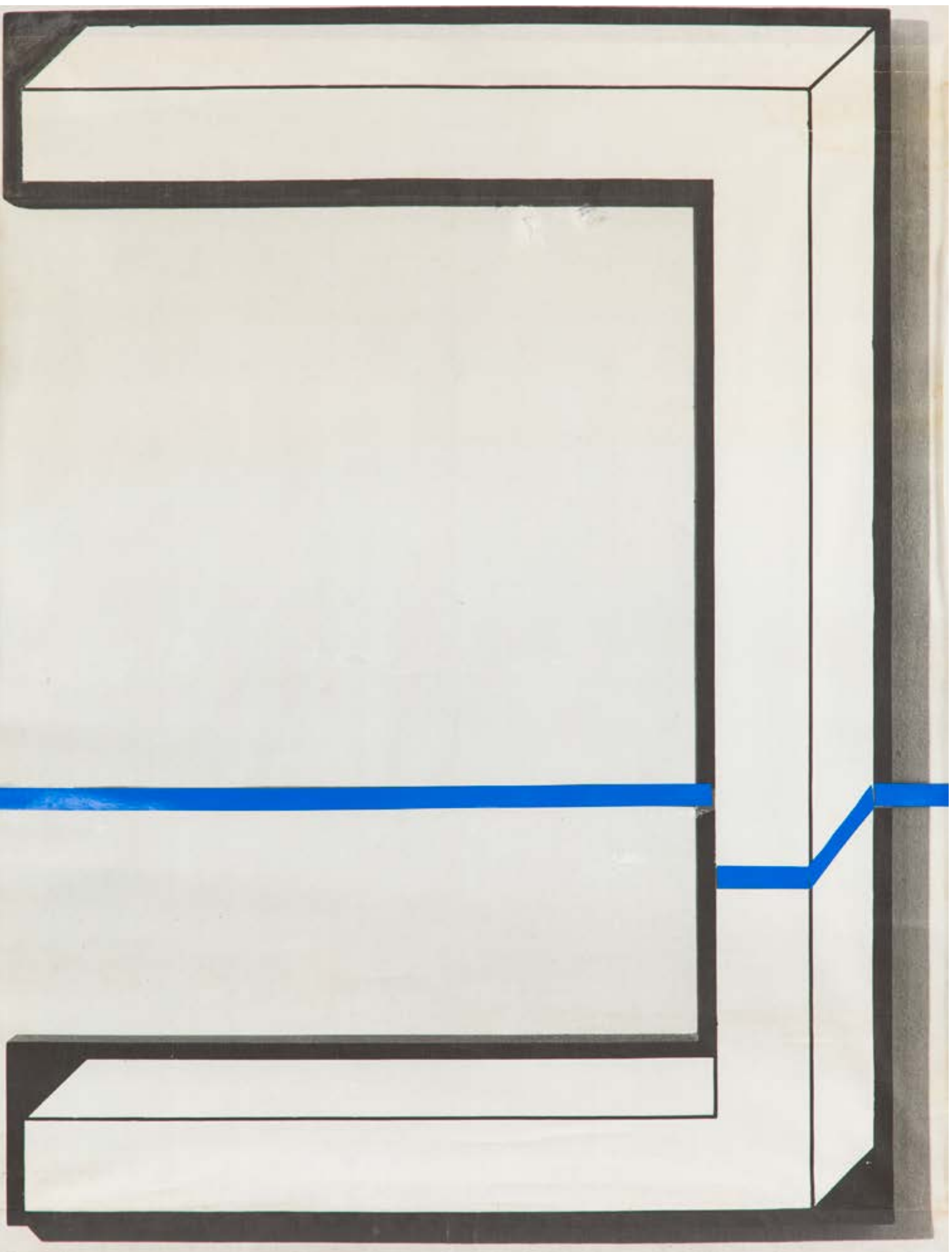
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 26.04-15.08.2018

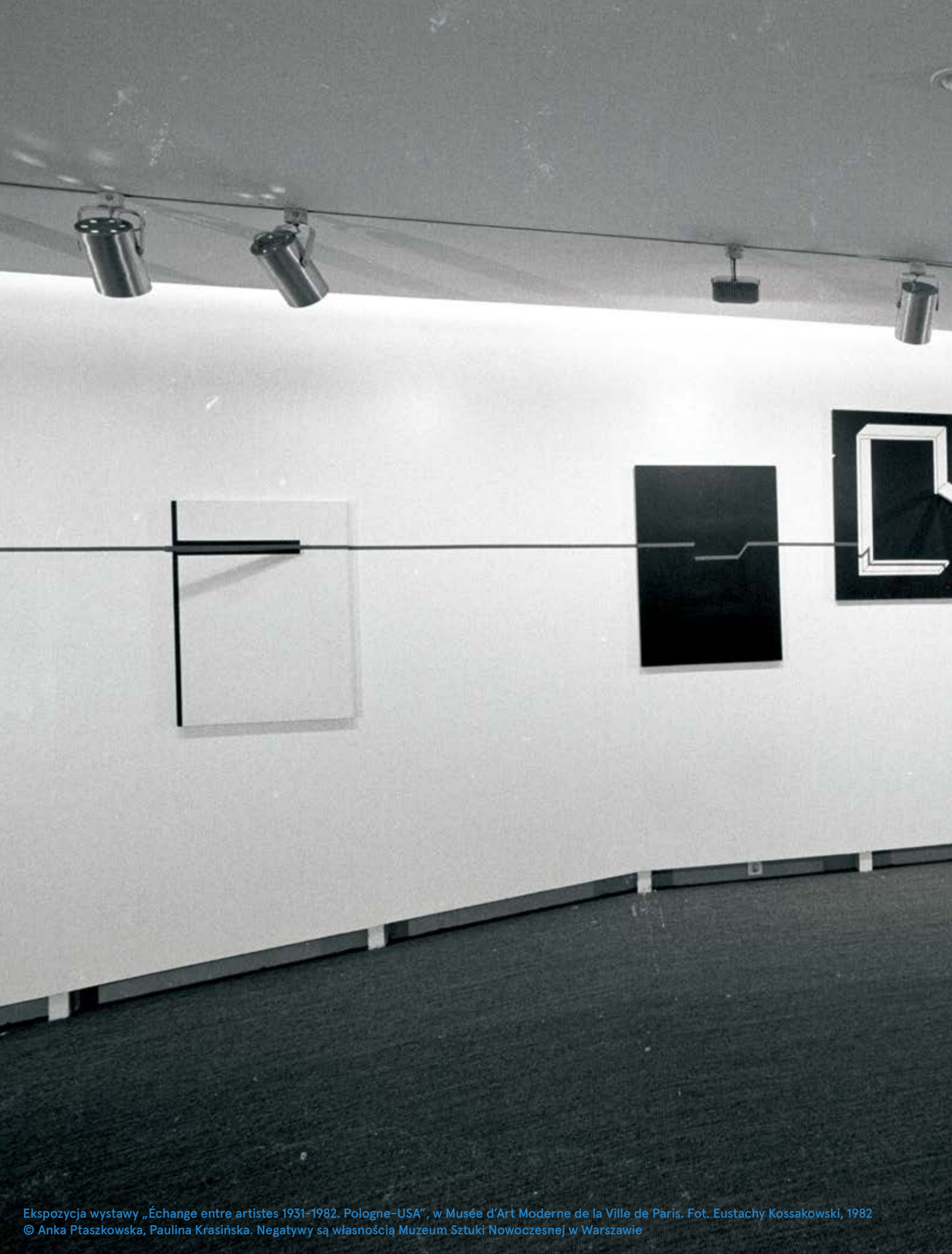
#### **LITERATURA:**

Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajęc. Wobec Katarzyny Kobro, katalog wystawy Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2018, s. 82-83 (il.)



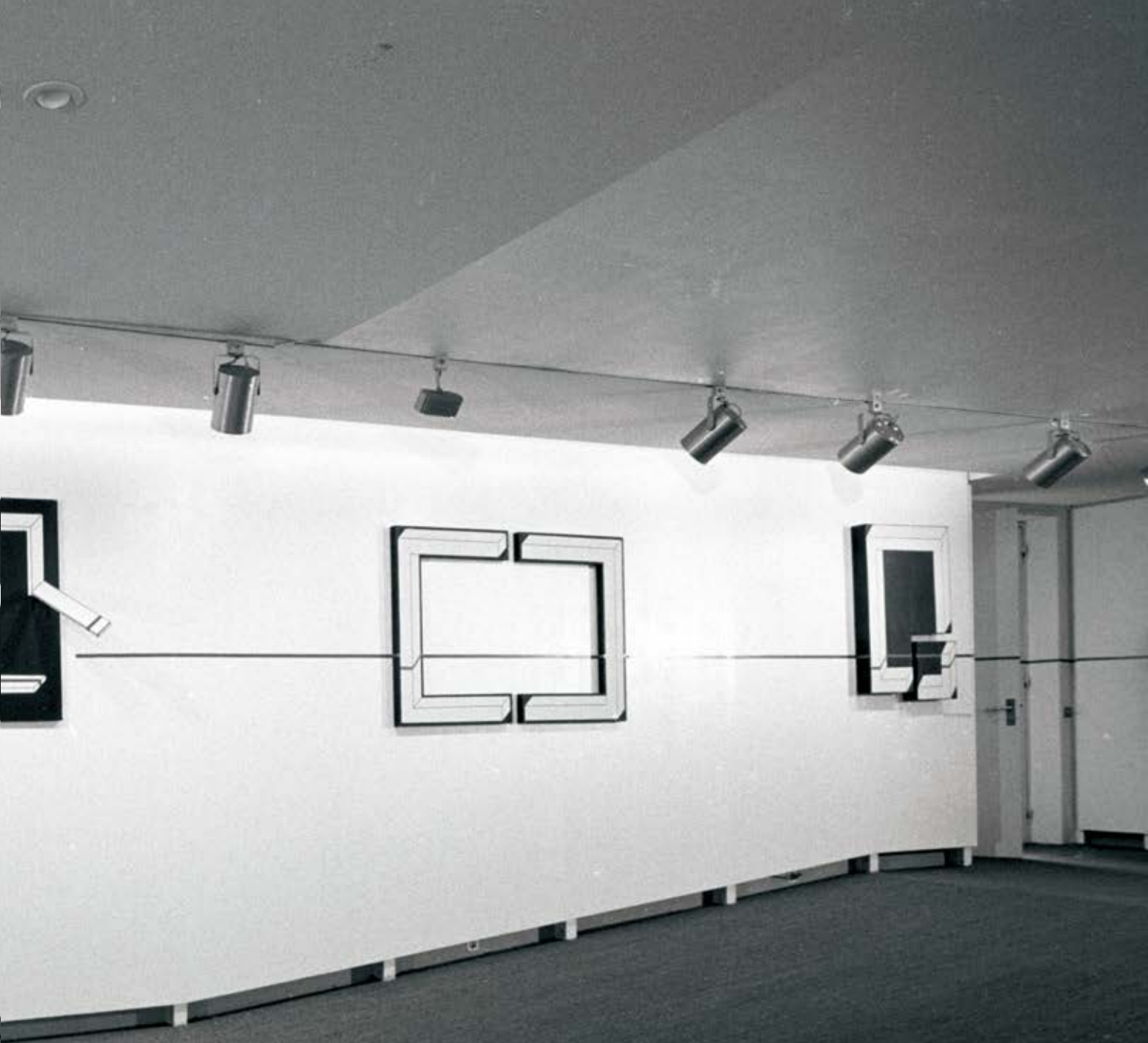






Ekspozycja wystawy „Échange entre artistes 1931-1982. Pologne-USA”, w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Fot. Eustachy Kossakowski, 1982  
© Anka Ptaszkowska, Paulina Krasińska. Negatywy są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





„Interwencje” Edwarda Krasińskiego pochodzą z najslynniejszej serii prac artysty, której głównym elementem jest umieszczony w przestrzeni niebieski pasek. Dzieła miały za zadanie „interweniować” w przestrzeni, przez którą przebiega ten najbardziej charakterystyczny element wypowiedzi Krasińskiego. Zawieszony na wysokości 130 cm pasek pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną niebieską taśmą Krasiński okleił kilka pní drzew i dwie małe dziewczynki. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, niebieską taśmą oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości”. Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię.

Ostatecznie linia stała się kluczową częścią najprawdopodobniej pierwszej w Polsce pracy konceptualnej. Niebieską linią Krasiński zaznaczał swój „duchowy krąg”: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej

żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiła pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.


Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych” z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofory – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 Edward Krasiński zmienia twarde zwoje na miękką, plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wyływała z butelek i kranów, wydobywała się z maszyny do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozobawionej ironii i autoironii.







Instytut Awangardy - legendarne studio Edwarda Krasińskiego przy al. Solidarności w Warszawie, fot. Anna Kowalska



Niebieska linia wiąże się z twórczą postawą Krasieńskiego „życia w sztuce”. Przebiegając przez przestrzeń zarówno rzeczywistą, jak i wyobrażoną, staje się metaforą dzieła sztuki będącego zarówno realnym obiektem, jak i czymś funkcjonującym w przestrzeni wyobraźni. Kolejnym aspektem jest niemożliwa do wyrażenia w sposób uchwytne wizualnie nieskończoność. Jak mówi Krasieński: „[Linia] pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Urodzony w 1925 w Łucku Edward Krasieński był jednym z najsłynniejszych polskich artystów. W Warszawie mieszkał od połowy lat 50. Jego artystyczny debiut przypadł na początek lat 60. Pierwsza wystawa artysty odbyła się w Galerii Krzywe Koło i w Krzysztoforach, gdzie pokazał „Przedmioty w przestrzeni” – minimalistyczne rzeźby. W tamtym czasie uprawiał też surrealizm. Na plenerze w Osiekach w 1964 Krasieński zaprezentował jedną z pierwszych prac w przestrzeni „Dzida wieku atomowego” – zawieszony między drzewami obiekt przestrzenno-malarski. W 1966 wraz z Wiesławem Borowskim, Mariuszem Tchorkiem, Henrykiem Stażewskim i Anką Ptaszkowską założył Galerię Foksal w Warszawie, która była miejscem spotkań artystów, kształtując oblicze polskiej awangardy powojennej.

Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 na wystawie „3ème Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasieński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasieński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse’a o długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem: blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejsce prac Krasieńskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po wernisażu prace Krasieńskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

Prace Edwarda Krasieńskiego z cyklu „Interwencje” pojawiły się na wystawach w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, która obecnie jest prezentowana w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Prace Edwarda Krasieńskiego znajdują się również w zbiorach między innymi Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.

210 †

**STANISŁAW DRÓŹDŹ**

1939-2009

**"Samotność"**, 1969

tusz/papier, 40 x 40 cm

estymacja:

**200 000 - 250 000 PLN**

44 600 - 55 700 EUR

**OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat autentyczności Anny Dróźdz

**POCHODZENIE:**

Galeria Esta, Gliwice

kolekcja prywatna, Niemcy

„Pojęciokształty są jednocześnie tekstem i obrazem: konkretyzują plastycznie (graficznie) kształt materialny pojęcia (...) są więc merytorycznoformalnie syntetycznymi – jak ideogramy – kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę (matematyka, logika) i sztukę (poezja, plastyka). Poprzez ekstremalnie uproszczony, ascetyczny w treści i w formie zapis można osiągnąć maksymalny efekt skojarzeniowy”.

**Stanisław Dróźdz**

1  
1 1  
1 1 1  
1 1 1 1  
1 1 1 1 1  
1 1 1 1 1 1  
1 1 1 1 1 1 1  
1 1 1 1 1 1 1 1  
1 1 1 1 1 1 1 1 1





Twórczość Stanisława Dróżdża funkcjonuje w dziedzinie sztuki i jest zaliczana do konceptualizmu. Jednak sam autor uważał się za poetę. Zajmował się poezją konkretną. Kierunkiem artystycznym, który pojawił się w 1953 na Zachodzie. To poezja wizualna, charakteryzująca się tym, że poematy mają postać kompozycji wizualnych, zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych, niepodporządkowanych żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym. Dróżdź mówi, iż „(...) poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem” (Ewa Gorządek, Stanisław Dróżdź, dostęp: culture.pl, grudzień 2004/listopad 2009). Pierwsze poematy konkretne tworzył pod koniec lat 60.; oficjalnie zadebiutował w 1968 w nieistniejącej już Galerii „Pod Moną Lizą” we Wrocławiu.

Stanisława Dróżdża fascynowały słowa. Wyabstrahowane z kontekstu językowego, będące autonomicznymi, wyizolowanymi z języka i rzeczywistości tworamami. Tak powstały „Pojęciokształty”, które artysta zaczął tworzyć pod koniec lat 60. „Pojęciokształty” są czystymi słowami. Dzięki temu ich znaczenie jest mocniejsze niż słów istniejących w powszechnym użyciu, nie są naznaczone żadnym wartościującym sensem. Są jak zawieszony w przestrzeni przedmiot, których nie trzeba czytać, a wystarczy zobaczyć. Nazwa wprowadzona przez artystę wywodzi się od przestrzennego uformowania słów, cyfr, znaków i doskonale oddaje sens dziedziny, którą się zajmował. Dróżdź aranżował je w przestrzeni dwu- i trójwymiarowej w myśl zasady, że „poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem”. W swoich pracach często odwoływał się do metafory gry – przywoływanej zarówno w kontekście języka (jedną ze swoich wystaw nazwał wprost „Język to gra”), jak i stricte egzystencjalnym, przypominającym nieco lejtmotyw Siódmej pieczęci Bergmana (prace Warcaby, Szachy). Co ważne, Dróżdź nie różnicował słów-obiektów typografią. W swoich pracach i instalacjach wykorzystywał najpierw dwuelementową czcionkę maszynową, a później prostą czcionkę jednoelementową.



211 †

## STANISŁAW DRÓŹDŹ

1939–2009

"Samotność" – maszynopis, 1969

druk/papier, 29 x 21 cm

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

13 400 – 17 900 EUR

**OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat autentyczności Anny Dróżdź

**POCHODZENIE:**

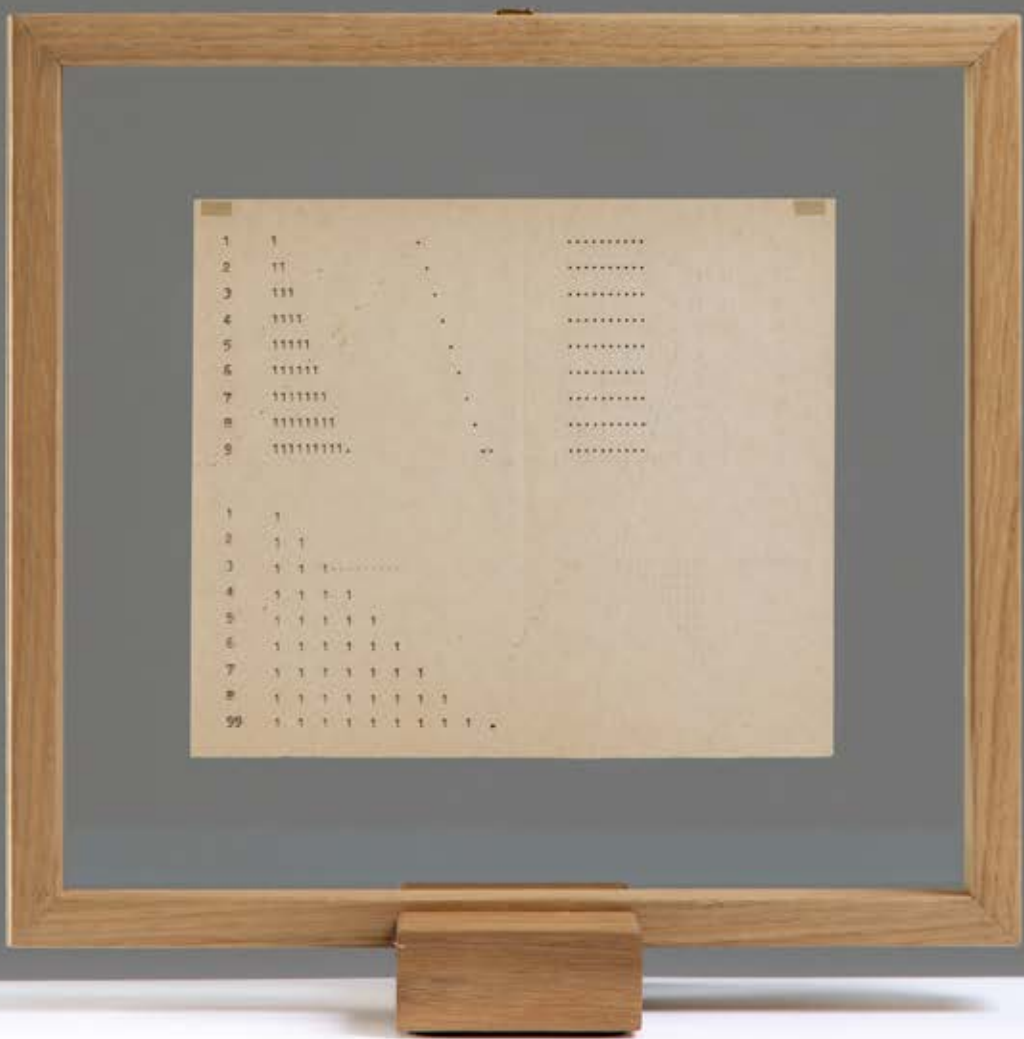
Galeria Esta, Gliwice

kolekcja prywatna, Niemcy

„Być między w epoce nazbyt dosłownej, litera po literze przypominać o zapominaniu w epoce historycznego koszmaru, wybierać to lub tamto w epoce masowego sterowania wyborami, jakie odbywa się w reklamie, a nawet pisać białe na białym i czarne na czarnym, inaczej niż polityk, który deklaruje że ‘białe jest białe’ czarnymi literami i inaczej niż modernistyczny artysta, pogrążony w mistycznej adoracji białego kwadratu na białym tle, pisać tak, budując litery z liter słowa nie – oto krytyczny potencjał pojęciokształtów Stanisława Dróżdźa, którego uruchomienie leży oczywiście ‘po stronie odbiorcy’, bo nikt tego za nas nie zrobi. Pojęciokształty, jak mówi artysta w cytowanym wywiadzie, to ‘rzeczywiste kształty pojęć’, czyli na pewno nie kształty oczywiste – inaczej nie byłoby potrzeby nazywać je rzeczywistymi”.

Adam Szymczyk, „Więcej znaczy, zanim znaczy”,

dostęp: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5866-wiecej-znaczy-zanim-znaczy.html?print=1>



1	1	.....
2	11	.....
3	111	.....
4	1111	.....
5	11111	.....
6	111111	.....
7	1111111	.....
8	11111111	.....
9	111111111	.....

1	1
2	1 1
3	1 1 1
4	1 1 1 1
5	1 1 1 1 1
6	1 1 1 1 1 1
7	1 1 1 1 1 1 1
8	1 1 1 1 1 1 1 1
99	1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 .....  
2 1 1 .....  
3 1 1 1 .....  
4 1 1 1 1 .....  
5 1 1 1 1 1 .....  
6 1 1 1 1 1 1 .....  
7 1 1 1 1 1 1 1 .....  
8 1 1 1 1 1 1 1 1 .....  
9 1 1 1 1 1 1 1 1 1 .....

T T  
S  
E  
A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I

123456789

111111111.  
11111111  
1111111  
111111  
11111  
1111  
111  
11  
1

.

.....

T T  
S  
E  
A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I

1	1	.	.....		
2	11	.	.....		
3	111	.	.....		
4	1111	.	.....		
5	11111	.	.....		
6	111111	.	.....		
7	1111111	.	.....		
8	11111111	.	.....		
9	111111111.	..	.....		

1	1
2	1 1
3	1 1 1 .....
4	1 1 1 1
5	1 1 1 1 1
6	1 1 1 1 1 1
7	1 1 1 1 1 1 1
8	1 1 1 1 1 1 1 1
99	1 1 1 1 1 1 1 1 1 .

212 †

**STANISŁAW DRÓŹDŹ**

1939-2009

**Zestaw 22 prac z cyklu "Kolejność", 1976**

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 132 x 166 cm (wymiary oprawy)  
wymiary pojedynczej pracy: 29,5 x 21 cm

estymacja:

**120 000 - 150 000 PLN**

26 800 - 33 500 EUR

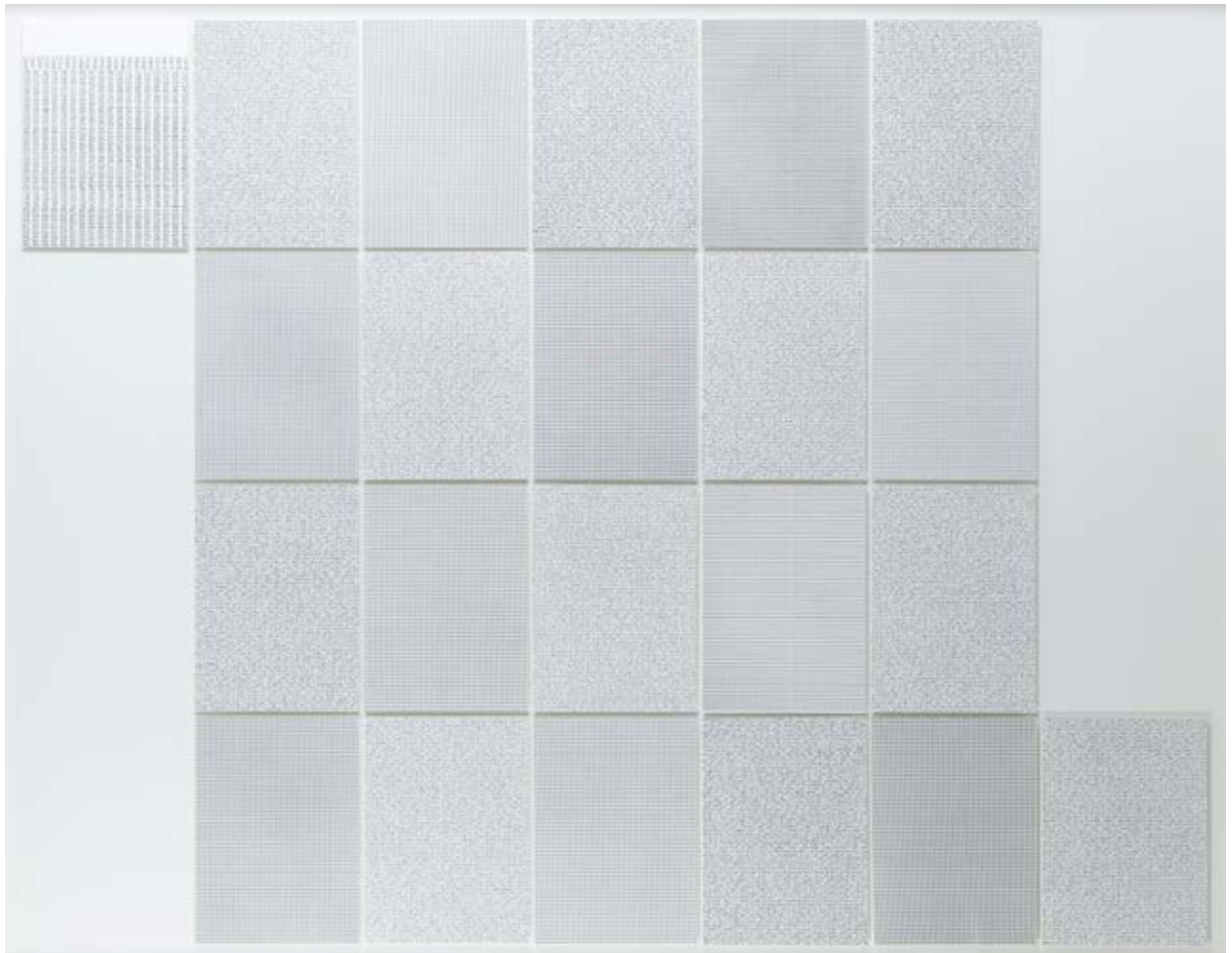
**OPINIE:**

do każdej prac dołączony certyfikat autentyczności Anny Dróżdź

**POCHODZENIE:**

Galeria Esta, Gliwice

kolekcja prywatna, Polska













15.05.1939

213 †

**STANISŁAW DRÓŹDŹ**

1939-2009

**"Data moich urodzin", 1975/2008**

plexi, 8,5 x 132,5 x 3,7 cm

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 400 EUR

**WYSTAWIANY:**

The Admirable Number Pi, Żak-Branicka Gallery, Berlin, 2015

902054687304918

„Poezja konkretna jako język radykalnego skrótu stanowi sygnał, impuls dla odbiorcy, od którego wkładu zależy obfitość odbioru polegającego na 'tworzeniu tekstu poetyckiego' torowanego kanwą 'zapisu'”.

Stanisław Dróżdż

214 †

**ALEKSANDRA SKA**

1975

"Obiekt w posiadaniu", 2012

instalacja/pianka z pamięcią kształtu, aluminium

instalacja złożona z trzech elementów:

1. 320 x 40 cm

2. 272 x 20 cm

3. 208 x 14 cm

ed. 1/3

estymacja:

**35 000 – 50 000 PLN**

7 800 – 11 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

Aleksandra Ska, Obiekt w posiadaniu, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań, 8.11.2012

Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,

Warszawa, 7.03–31.05.2015

(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku, Centrum Sztuki

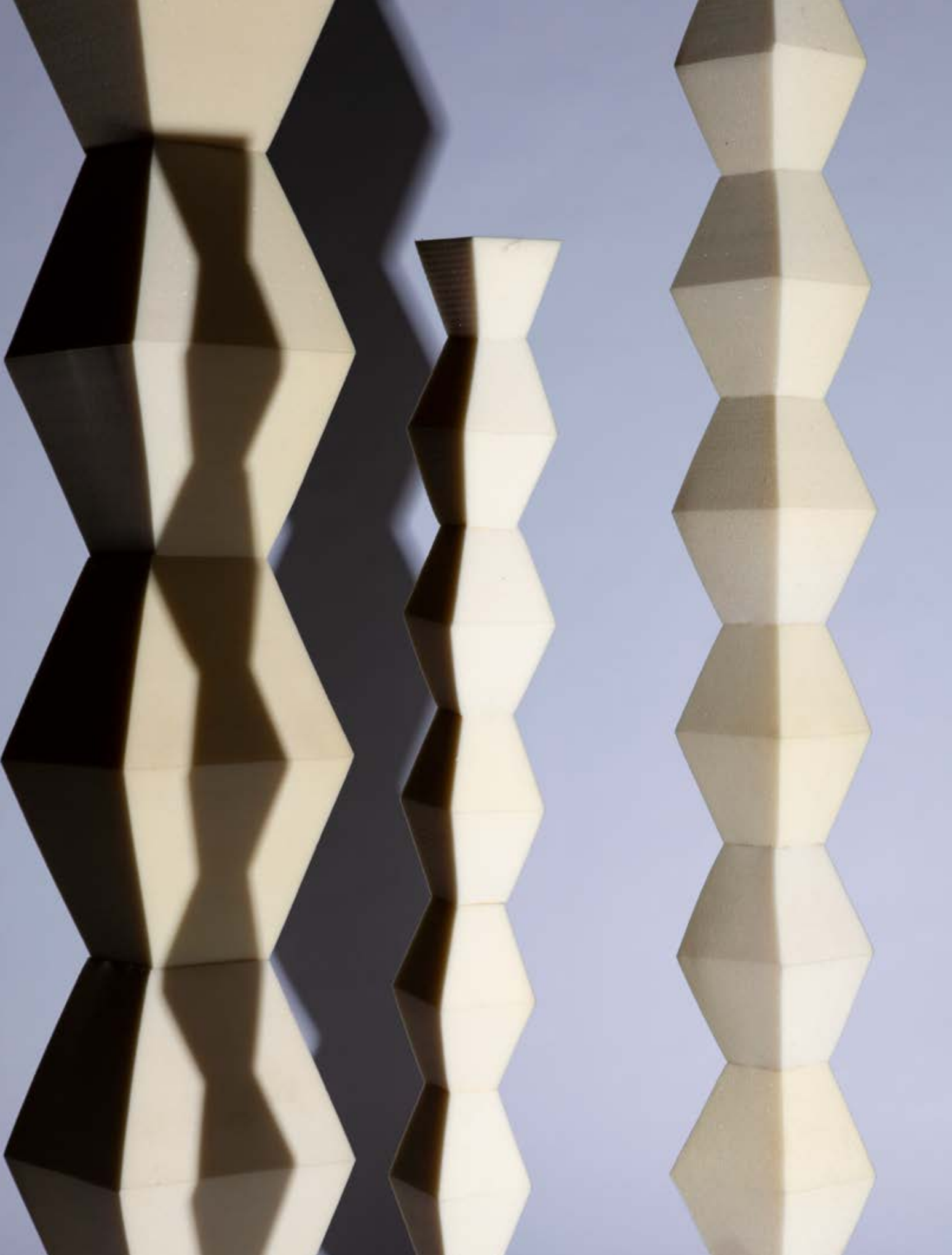
Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 11.04–17.05.2015

Aleksandra Ska, Dom muz. BWA, Jelenia Góra, 13.11–13.12.2015

Dotyk, Galeria Miejska BWA, Kielce, 17.09–14.10.2016

Dotyk, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 15.12.2016–29.01.2017







„Obiekt w posiadaniu” jest instalacją, która kusi, aby ją dotknąć. Autorka stworzyła ten obiekt właśnie po to, aby zachęcić widzów do poznawania granic dotyku w kontakcie z rzeźbą eksponowaną na wystawie. Aleksandra Ska chciała zgłębić, jaką rolę odgrywa dotyk i percepcja dotykowa w doświadczeniu rzeźby. Artystkę do zajmowania się tym tematem zachęcał zakaz dotykania dzieł sztuki, który jest respektowany w większości muzeów i galerii sztuki.

Koncepcja „Obiektu w posiadaniu” powstała w odniesieniu do istniejącego dzieła „Niekończąca się kolumna” Constantina Brâncușiego. Rzeźba powstała w 1920. Przedstawia minimalistyczną w formie kolumnę, prototyp jednej z części pomnika z Târgu Jiu, będącego jednocześnie największą rzeźbiarską realizacją plenerową. Rzeźba Brâncușiego znajduje się w zrekonstruowanej przy paryskim Centrum Pompidou pracowni artysty. Jednak wejście do pracowni jest osłonięte grubą pancerną szybą. Kolumny nie tylko nie można dotknąć, ale nawet nie można do niej podejść. Dlatego kolumny Aleksandry Ska zostały zrobione z pianki. Pianki – miękkiej, cieplej w dotyku, zapamiętującej swój kształt, aby można było ją bezkarnie przytulać i ugniatać. Dzieło autorki przyciąga swoją formą wizualną, ale po bliższym podejściu do instalacji na widzów oddziałuje również jej haptyczny charakter. Dzieła haptyczne, których określenie pochodzi od greckiego haptēin i oznacza chwytańnię, dotykanie, zrywają z dotychczasowymi regułami odbioru sztuki. Powodują u widza konieczność zaangażowania percepcji zmysłowej, wręcz cielesnej.

Podkreślenie „dotykalności” i dostępności instalacji „Obiekt w posiadaniu” podczas wystawy „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” w warszawskiej Zachęcie 2015 zostało zaznaczone umiejscowieniem pracy w przestrzeni galerii. Obiekt ustawiono tuż przy wejściach do sal wystawienniczych. Każdy wchodzący na wystawę musiał obok niego przejść. „Obiekt w posiadaniu” został zaprezentowany również w 2015 na indywidualnej wystawie artystki „Dom muz”, w której zyskał nowe odniesienia. Wspominała o nich Monika Marciniak: „Zestawione na nowo prace, w obecnym kontekście tworzą spójną historię skoncentrowaną wokół tematów opresji i dotyku, gdzie psychodeliczny przekaz miesza się z wysmakowanymi estetycznie obrazami. Możemy odnieść wrażenie, że artystka wciąga nas w pewien rodzaj stworzonego przez siebie eksperymencetu, którego stajemy się częścią”.

Aleksandra Ska jest autorką instalacji, obiektów oraz filmów wideo. Pracuje w Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów, gdzie prowadzi Pracownię Rzeźby i Działań Przestrzennych. Jej prace były prezentowane na wystawach między innymi: „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” w National Art Museum of China w Pekinie (2015), „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie (2015), „Korespondencje. Sztuka Nowoczesna i Uniwersalizm” w Muzeum Sztuki Ms2 w Łodzi (2013). Aleksandra Ska była trzykrotnie stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W 2013 roku była rezydentką Triangle Art Association w Nowym Jorku.



Ekspozycja wystawy „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015. Fot. Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości artystki



Aleksandra Ska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015. Fot. Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości artystki

**„ARTYSTKA WYRAŻA SPRZECIW  
WOBEĆ WCZEŚNIEJ USTALONEGO  
PORZĄDKU SZTUKI. PRZEŁAMUJĄC  
BARIERY, ZMIENIA POZYCJĘ WIDZA  
Z BIERNEJ NA AKTYWNA. TA ZAMIANA,  
NAKAZUJĄCA ZMIERZYĆ SIĘ  
Z WEWNĘTRZNYMI OGRANICZENIAMI,  
MOŻE WYWOŁYWAĆ U ODBIORCY  
DYSKOMFORT”.**

MONIKA MARCINIAK



Aleksandra Ska, „Obiekt w posiadaniu”, fot. Krzysztof Kurłowicz, dzięki uprzejmości artystki

215 †

## **ZBIGNIEW GOSTOMSKI**

1932-2017

### **Konstrukcja, 2001**

technika własna/piótno, 150 x 200 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBIGNIEW | GOSTOMSKI | 2001 | 150  
X 200 cm | Z. Gostomski'

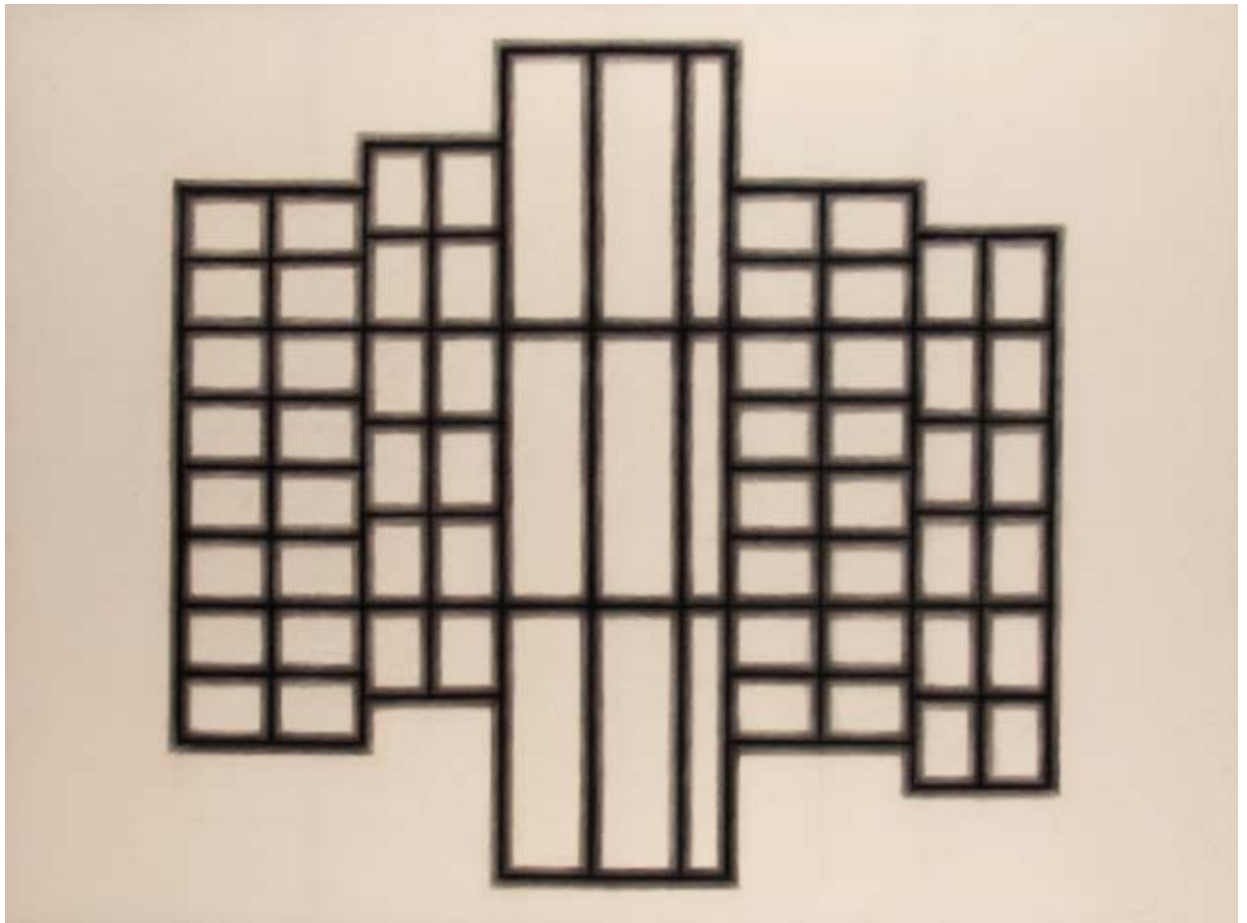
estymacja:

**95 000 - 150 000 PLN**

21 200 - 33 500 EUR

„Rozwinięciem tematyki akcentującej zagadnienie szkieletu obrazu, założenia stanowiącego schemat budowy obrazu była Konstrukcja z 1972 roku. U sufitu Sali w Galerii Foksal artysta zwiesił drewnianą konstrukcję, na podłodze wyrysował biały cień, który był jednocześnie odbiciem światła padającego na zwieszony obiekt. Na ścianie natomiast umieścił zestaw zrytmizowanych elementów drewnianych, które poprzez ułożenie różnicowały płaszczyznę walorowo. Obraz wyłaniał się za sprawą drewnianej konstrukcji z jej cieniem i refleksiem świetlnym”.

**Lech Stangret**



**„NIE PRZEWIDUJĘ  
KOŃCA MALARSTWA,  
SKORO ISTNIEJE PIGMENT”**

Ważnym punktem odniesienia dla Zbigniewa Gostomskiego zawsze była refleksja konceptualna nad sensem i strukturą własnej twórczości. Artysta zapisał się w historii sztuki polskiej jako jeden z twórców związanych z nurtem konceptualizmu, a niektóre z jego prac powstałych w obrębie tego nurtu uważane są za klasykę gatunku, jak było w przypadku realizacji „Zaczyna się we Wrocławiu” z 1970 roku. Niemniej jednak przez cały okres aktywności artystycznej równie ważnym zagadnieniem było dla Gostomskiego malarstwo, a punktem wyjścia jego konceptualnych realizacji często pozostawał obraz malowany na płótnie. Nawet doświadczenie sztuki konceptualnej, niekiedy dążącej do dematerializacji obiektu, nie zaważyło na odejściu artysty od tradycyjnego medium malarstwa. Wręcz przeciwnie, z powodzeniem wykorzystywał je w swoich konceptualnych realizacjach.

Prezentowane tutaj płótno pochodzące z 2001 roku jest bezpośrednim nawiązaniem do jednej z ważniejszych prezentacji sztuki Gostomskiego z 1972 roku, mającej miejsce w warszawskiej Galerii Foksal, która w pewien sposób streszcza w sobie problemy, które artysta podejmował w całej swojej twórczości. Tak opisywał ową prezentację Lech Stangret: „Rozwinięciem tematyki akcentującej zagadnienie szkieletu obrazu, założenia stanowiącego schemat budowy obrazu była Konstrukcja z 1972 roku. U sufitu Sali w Galerii Foksal artysta zwiesił drewnianą konstrukcję, na podłodze wyrysował biały cień, który był jednocześnie odbiciem światła padającego na zwieszony obiekt. Na ścianie natomiast umieścił zestaw zrztymizowanych elementów drewnianych, które poprzez ułożenie różnicowały płaszczyznę walorowo. Obraz wyłaniał się za sprawą drewnianej konstrukcji z jej cieniem i refleksem świetlnym” (cyt. za: Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad rem, Radom 2012, s. 10).

„Zestaw elementów drewnianych”, o których pisał cytowany powyżej historyk sztuki, stanowił geometryczny wzór drewnianych listew umieszczonych na płótnie – niczym relief, który kilka dekad później artysta powtórzył jako płaski wzór na obrazie – prezentowanym w niniejszym katalogu. Wcześniej, w 1989 roku wykonał rysunek węgłem, na którym przedstawił analogiczną figurę, a następnie w roku 2001 wykonał prezentowane tutaj płótno. Jest ono zatem malarskim powtórzeniem tamtego, powstałego w latach 70. XX wieku wzoru. Wówczas była to konstrukcja drewniana, stanowiąca część instalacji wystawionej w Galerii Foksal. W prezentowanej w niniejszym katalogu pracy tamta konstrukcja została przeformułowana na płaski wzór i namalowana czernią na płótnie.

Sam artysta tak opisywał swoje ówczesne cele: „Wystawiłem konstrukcję drewnianą, zawieszoną u sufitu w pomieszczeniu galerii, a na podłodze umieściłem biały cień, który był zarazem odbiciem światła oświetlającego tę konstrukcję. Na ścianie umieściłem zestaw zrztymizowanych elementów drewnianych na płótnie. Elementy te, choć jednakowe, przez zmienne ich ułożenie różnicowały płaszczyznę walorowo. (...) Prace na wystawie nazwanej konstrukcja ukazały to co nazywam szkieletem, czy też obrazem wewnętrznym i choć formalnie nie były malowane na płótnie, były malarstwem” (cyt. za: Zbigniew Gostomski. Stan rzeczy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 14).

Artysta prezentując w galerii „szkielety” obrazów, ich „rusztowania” rozłożył zatem obrazy na części pierwsze, wskazując na rządzące kompozycją elementy pionowe i poziome, które organizują tak przestrzeń tradycyjnych płócien, jak i naszą percepcję. W ten sposób dokonał swoistej ekstrakcji podstawowych elementów tworzących obrazy, eksponując je tylko w najprostszej geometrycznej formie, ponadto pod postacią drewnianych rusztowań, a zatem w medium przekraczającym tradycyjne malarstwo. Jak miało się okazać, tę wizualną analizę języka malarskiego artysta w końcu wykorzystał w tradycyjnym medium, które w ten sposób opisywał – a mianowicie powtórzył tamten wzór na płótnie. Wychodząc zatem od teoretycznej analizy języka, którym się posługiwał, zakończył cały proces po latach zaprezentowaną tutaj realizacją malarską.

216 †

## ZBIGNIEW GOSTOMSKI

1932–2017

### Neon z cyklu "Dom", 2002

plexi, 80 x 70 cm

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

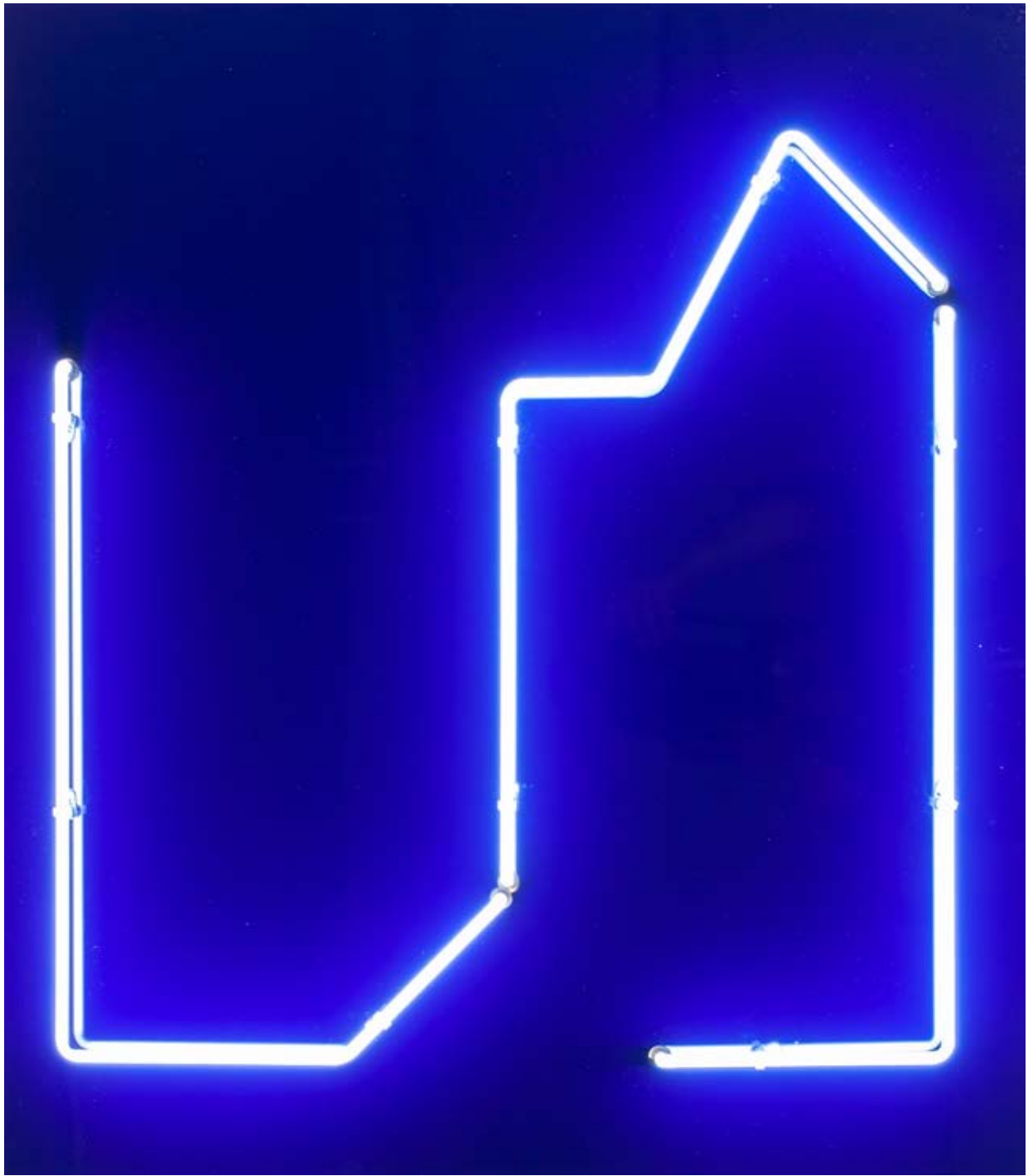
17 900 – 22 300 EUR

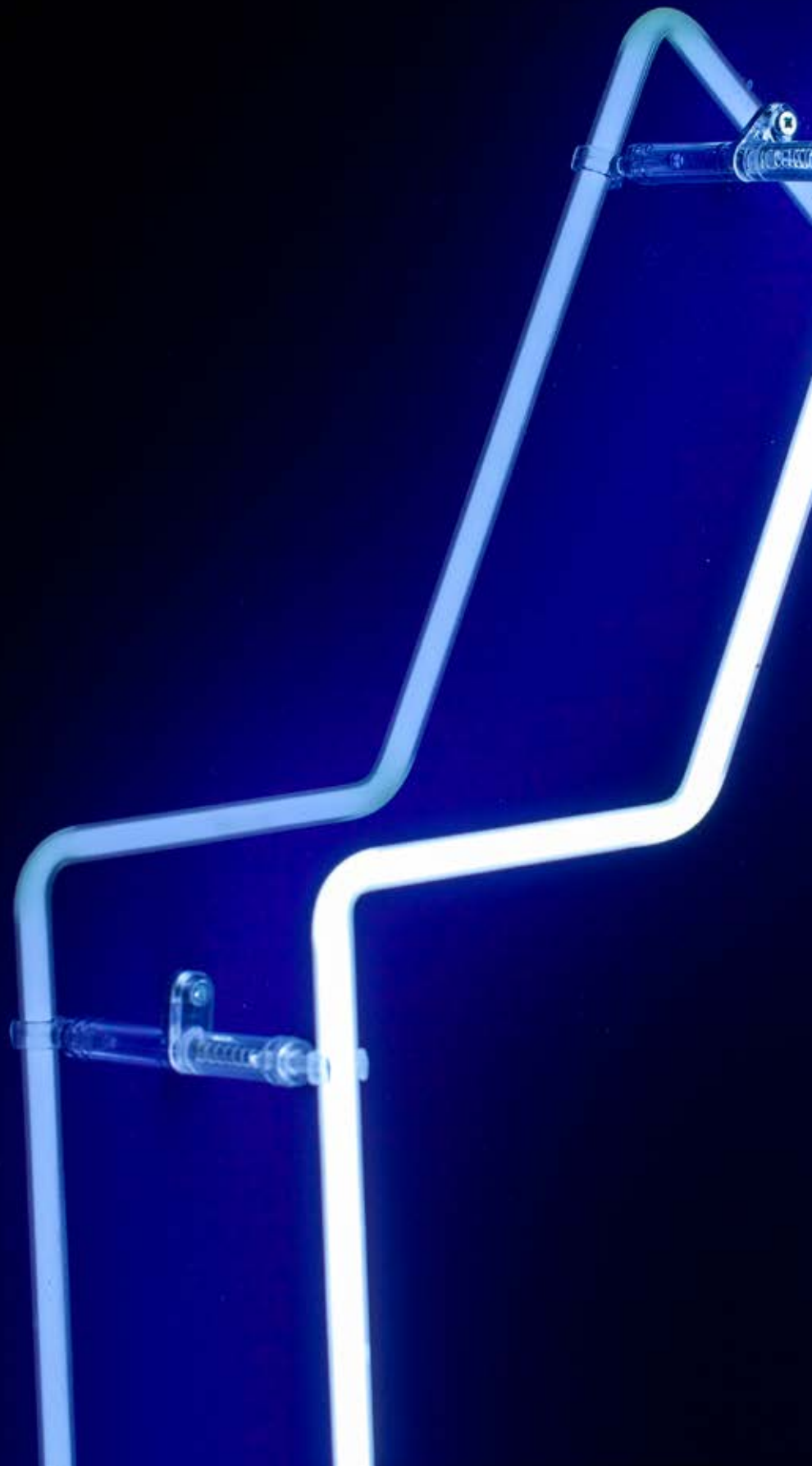
#### LITERATURA:

porównaj: Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad Rem, Radom 2012, s. 92–93 (il.)

Po roku 2000 powstał zbiór prac Zbigniewa Gostomskiego o wspólnej nazwie „Dom”. Był to cykl o charakterze otwartym, składający się z wielu prac wykonanych w różnych mediach: były to rysunki pastelem na papierze, szkice węglem czy tuszem, a także seria efektownych neonów. Wszystkie charakteryzowały się formalną prostotą: za pomocą linii ułożonych wewnątrz prostokąta artysta nakreślił zarysy architektury, obrazy tytułowego domu. Za każdym razem posłużył się liczbą od kilku do kilkunastu prostych, które na monochromatycznym tle przedstawiają w sposób niezwykle oszczędny widoki architektury, w której daje się rozpoznać widziany w przekroju dwuspadowy dach lub drzwi. Jest to zatem obraz domu niezwykle oszczędny i bazujący na wizualnych skojarzeniach, przywołujący język piktogramów. Niewielka liczba prostych w obrębie monochromatycznego, „pustego” pola obrazowego, za każdym razem ułożonych w inną figurę, którą mimo wszystko daje się rozpoznać jako dom, może być traktowana jako artystyczne ćwiczenie. Kolejne obiekty z cyklu mają charakter wariacji na ten sam temat. Wspomniany cykl interpretuje się w kontekście średniowiecznej maksymy, na którą powoływał się Gostomski, ukazującej artystyczną doskonałość jako sprawę świetnego opanowania formy. Zwraca się wówczas uwagę, że od wieków umiejętność posługiwania się proporcjami wywiedzionymi z matematycznych obliczeń pozostaje ważnym sposobem uzyskiwania wizualnej harmonii i artystycznej jakości. Podobne ćwiczenie z kompozycji zdaje się praktykować we wskazanym cyklu Gostomski, w którym raz za razem podejmuje motyw architektury zbudowanej z najprostszych elementów, niezmiennie dającej jednak efekt wizualnej iluzji, w której daje się rozpoznać motyw budowli.



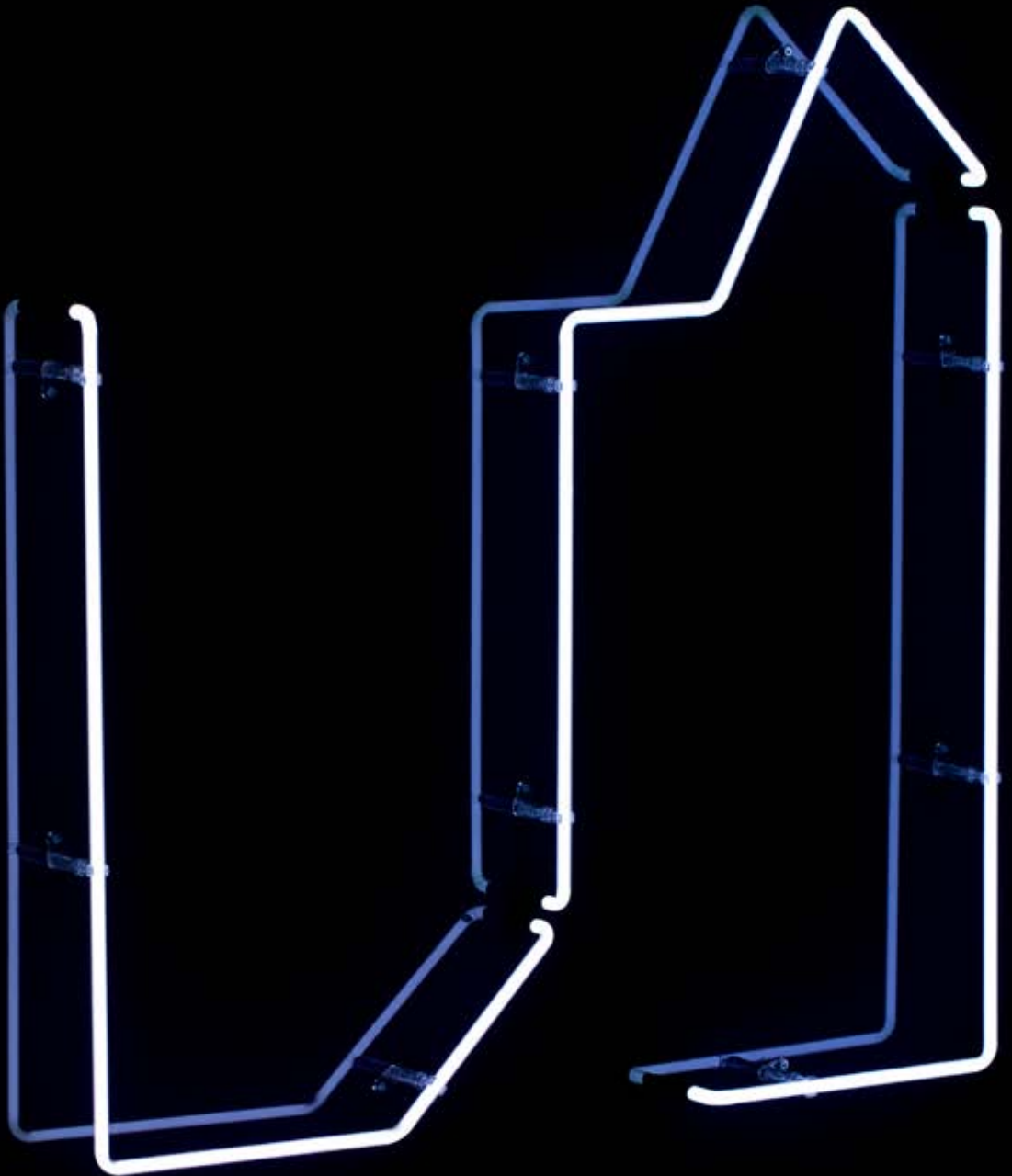








Zbigniew Gostomski, fot. Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



217

**TAMARA BERDOWSKA**

1962

**Instalacja przestrzenna, 2008**

instalacja/metal, plastik, 250 x 100 x 70 cm

estymacja:

**24 000 - 40 000 PLN**

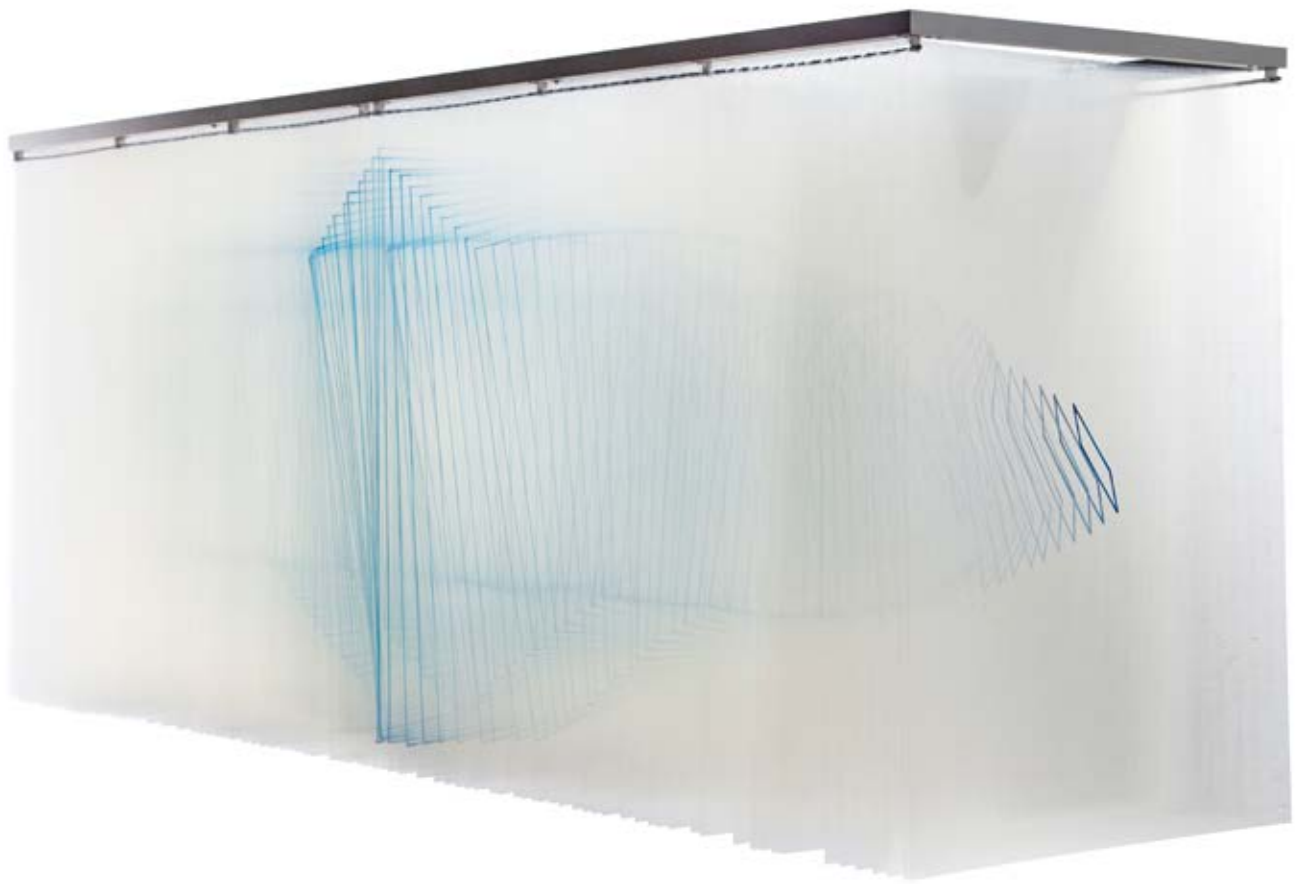
5 400 - 9 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Idea a forma”, wystawa indywidualna w ramach Międzynarodowego Festiwalu Socha a Obiekt XXI, Polski Instytut w Bratysławie, 2016

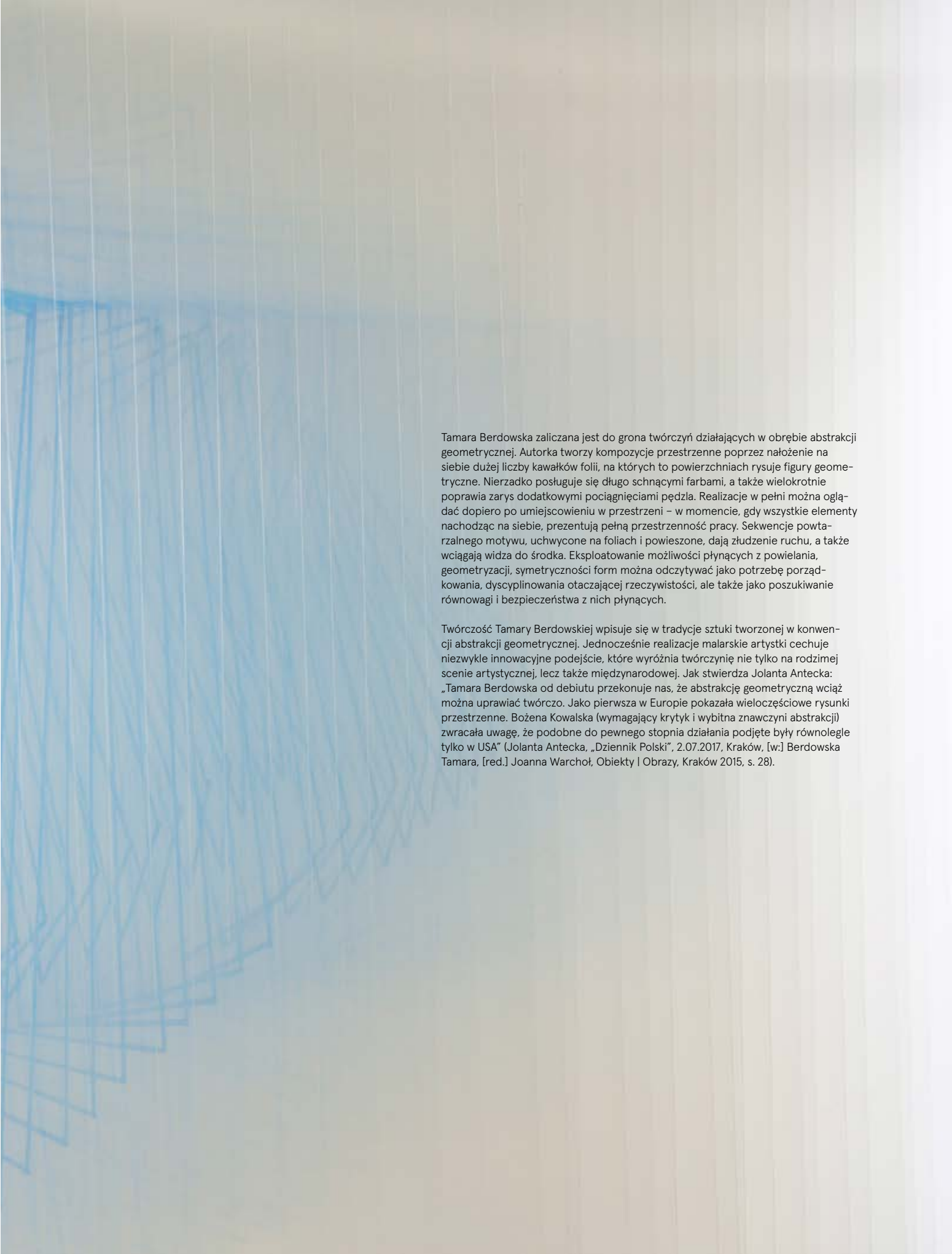
„Malarstwo i obiekt”, wystawa indywidualna, Galeria Miejska BWA, Bielsko-Biała, 2014

„Samotność w sztuce”, wystawa zbiorowa, Galeria ABC, Poznań 2008









Tamara Berdowska zaliczana jest do grona twórczyni działających w obrębie abstrakcji geometrycznej. Autorka tworzy kompozycje przestrzenne poprzez nałożenie na siebie dużej liczby kawałków folii, na których to powierzchniach rysuje figury geometryczne. Nierzadko posługuje się długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Realizacje w pełni można oglądać dopiero po umiejscowieniu w przestrzeni – w momencie, gdy wszystkie elementy nachodzą na siebie, prezentują pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu, uchwycone na foliach i powieszono, dają złudzenie ruchu, a także wciągają widza do środka. Eksploatowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa z nich płynących.

Twórczość Tamary Berdowskiej wpisuje się w tradycje sztuki tworzonej w konwencji abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie realizacje malarskie artystki cechuje niezwykle innowacyjne podejście, które wyróżnia twórczynię nie tylko na rodzimym scenie artystycznej, lecz także międzynarodowej. Jak stwierdza Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równoległe tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoń, *Obiekty | Obrazy*, Kraków 2015, s. 28).

218 †

## **JERZY BEREŚ**

1930-2012

**"Światowid", 1973**

drewno, łańcuch, olej, 160 x 92 x 69 cm  
sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'ŚWIATOWID | 1973 | Beres'

estymacja:

**250 000 – 350 000 PLN**

55 700 – 78 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Starmach, Kraków  
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Aktuele Kunst uit Polen, Galerie de Zonnewizjer, Eindhoven Gemeentelijke van  
Reekum Galerij, Apeldorn Cultureel Centrum de Beyard, Breda Bruggebouw  
Centrum de Weyert, Emmen Rijksmuseum twenthe, Enschede, 1975

Jerzy Beres, Galeria Krzysztofory, Kraków, 1989

Jerzy Beres, Galeria BWA, Lublin, 1990

„283 x 100 x 27, 12 x 6 x 5”, Atlas Sztuki, Łódź, 10.03–30.04.2017





VIATOWID

73

Handwritten markings



Małgorzata Pinińska-Bereś wraz z mężem Jerzym Beresiem, fot. z archiwum rodziny, dzięki uprzejmości Bettiny Bereś





Jerzy Beres i dziewczyny (środkowa to Masza Potocka), „Kasownik gazetowy”, 1968  
fot. z archiwum rodziny, dzięki uprzejmości Bettiny Beres





Jerzy Beres był jednym z najbardziej wszechstronnych artystów współczesnych i inicjatorów wydarzeń kulturalnych, autorem licznych wypowiedzi i tekstów teoretycznych. Urodził się w Nowym Sączu. W 1956 ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni Xawerego Dunikowskiego, gdzie studiował wraz ze swoją przyszłą żoną, Marią Pinińską-Beres. Podobnie jak inni studenci wielkiego mistrza rzeźby – m.in. Chromy, Ślesińska i Zbrożyna – Beres odszedł od postkubistycznej formy profesora, poszukując ekspresji w formie biologicznej, organicznej.

W 1968 artysta wprowadził własne nagie ciało w obręb swoich działań. Jego akcje „Przepowiednia I” i „Przepowiednia II” miały charakter profetyczny. Był pierwszym rzeźbiarzem przyjętym do Grupy Krakowskiej. Stabilne, scalone bryły przypominały ludzkie figury. Mimo konkretności i bezpretensjonalności artysta nadał im magiczny, tajemniczy sens.

Już w początkach swojej twórczości Beres zmierzał do podważenia statusu rzeźby jako jednorodnego i skończonego dzieła. Wprowadził assemblaż, którego celem było zaangażowanie widza do „uruchomienia” dzieła. Tego typu pracą jest „Światowid”, która stanowi ruchomą instalację z obrotowymi elementami – w tym przypadku jest to głowa tytułowego Światowida. W ruch wprawić ją można po pociągnięciu doczepionego do pracy łańcucha.

Tym samym, w dziele takim jak „Światowid”, akcja i działanie staje się częścią ekspozycji. Kolejną warstwę znaczeniową stanowią symbole. Alicja Kępińska w 1981 pisała: „Są one jak gdyby prastawiańskimi lub prymitywnymi chłopskimi narzędziami, a zarazem świadectwem wciąż aktualnej skłonności człowieka do wyrabiania przedmiotów, niezależnie od ich celowości. Są bowiem jednocześnie te ‘narzędzia’ na sposób dadaistyczny nieużyteczne, podobnie jak konstruowane równoległe przez Beresia groteskowe pojazdy” (Alicja Kępińska, Nowa Sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978, Warszawa 1981, s. 98). W przypadku prezentowanej pracy kluczem interpretacyjnym jest tytułowa postać Światowida, zwyczajowo przedstawianego jako postać o czterech twarzach skierowanych w cztery różne strony. Światowid Beresia ma tylko jedną twarz, a pradawnym bogiem staje się dopiero po wprawieniu w ruch. Podstawę stanowi róża wiatrów.

Jerzy Beres realizował przede wszystkim rzeźby, akcje i performance, w których wykorzystywał stworzone przez siebie konstrukcje z drewna. Instalacje powstawały nie poprzez konstruowanie, lecz raczej kleczenie, wiązanie, „mocowanie”. Bryły przypominające ludzkie figury były przeznaczone głównie do ustawiania w przestrzeni otwartej i do oglądania ze wszystkich stron. Wykonane z drewna, które właśnie wówczas stało się dla Beresia podstawowym surowcem rzeźbiarskim, charakteryzowały się dbałością o formę: dokładnym modelunkiem i precyzyjną obróbką powierzchni.

Wypowiedzi Jerzego Beresia najczęściej miały charakter politycznych, kontestujących PRL-owską rzeczywistość manifestów – głosił wyższość „aktu twórczego” nad przedmiotem. Sztukę tego artysty najczęściej odczytuje się przez pryzmat metafory, niedopowiedzenia, złożonej symboliki (często o biograficznej proveniencji) oraz kulturowych klisz i skojarzeń. W dwa lata po ukończeniu studiów miał już pierwszą indywidualną wystawę w krakowskim Domu Plastyków. W 1960 rozpoczął tworzenie drewnianych form rzeźbiarskich, które sukcesywnie redukował i upraszczał. W cyklu „Wyrocznia” zapoczątkowanym w 1967 po raz pierwszy wykorzystał znalezione w polu kamienie, sznury konopne, fragmenty jutowych worków, drewnianych gałęzi i skórzanym rzemieni. O sztuce Beresia tak pisał Andrzej Osęka: „Nieoczekiwany kierunek nadał ludowości pod koniec lat sześćdziesiątych Jerzy Beres: począł tworzyć kształty przypominające zabawki jarmarczne powiększone do nieprawdopodobnych rozmiarów, przedmioty – niby studienne żurawie, widomie absurdałne. Tak jakby artysta chciał połączyć dostojeństwo i szlachetność drewnianych zgrzebnych kształtów z surrealistycznym humorem. Dalsza ewolucja sztuki Jerzego Beresia doprowadziła go do konceptualizmu, jednak duch owej sztuki pozostał ten sam: powtarzają się tu czynności uroczyste, jak krajanie chleba, rozlewanie wina. Początkowo wydawało się to zbyt precyzyjne i pretensjonalne: taki stosunek do dzieła rzeźbiarskiego, który wykraczałby poza czystą kontemplację, który byłby czymś więcej (a w każdym razie – czymś innym) niż tylko oglądaniem ekspozycji” (Andrzej Osęka, Wojciech Skrodzki, Współczesna rzeźba polska, Warszawa 1977, s. 13–14).







219 †

## KOJI KAMOJI

1935

"Łódź", 1986

drewno, papier, 31 x 90 x 190 cm

instalacja złożona z trzech elementów:

łodzi i dwóch kwadratowych kartonów o wymiarach 44 x 44 cm

sygnowany, opisany i datowany: 'KOJI KAMOJI | "ŁÓDŹ" | 1986'

kartony opisane od spodu: 'fragment do instalacji "Łódź" 1986 | Nr 1. | Koji Kamoji'

oraz 'fragment do instalacji "Łódź" 1986 | Nr 2. | Koji Kamoji'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 300 - 33 500 EUR

### WYSTAWIANY:

„Koji Kamoji. W ciszy”, wystawa indywidualna, Galeria Działalności, Warszawa, 1986

„Koji Kamoji. Dziura – wiatr – kamienie”, wystawa indywidualna, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 24.07–26.08.1990

Koji Kamoji, wystawa indywidualna, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 23.03–23.06.2013



„Moja praca podobna jest w formie do pracy urbanistycznej. Ważne też są dla mnie rozstaw, ciężar, faktury i tło powierzchni – tylko cel jest dla mnie odwrotny niż w urbanistyce. Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność”.

**Koji Kamoji**



Koji Kamoji jest artystą, który na przestrzeni lat konsekwentnie realizuje opisany powyżej cel – opowiada o przeszłości i stara się wykorzystać jej elementy. Na początku swojej twórczości malował ekspresyjne obrazy, które jednak z czasem zastąpiły realizacje oszczędniejsze oraz bardziej zdyscyplinowane pod względem formalnym. Nieraz artysta stosuje przytłumioną kolorystę oraz w stylistyce nawiązuje do estetyki geometrii. W ramach dyplomu na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wykonał cykl „dziurawych obrazów”, na który składały się obrazy-reliefy w kształcie płaskich pudełek. Obiekty można było układać na podłodze lub wieszak na ścianie, na niektórych z nich pojawiły się dziury, które były obwiedzione czarnym konturem, co było symbolicznym przedstawieniem pustki. Była to próba wyjścia z malarstwa sztalugowego ku przestrzeni. W tym okresie to właśnie ona stała się dla autora najważniejsza i spowodowała, że zwrócił się on ku instalacjom. W 1972 Kamoji stworzył projekt „Dwa Bieguny”, w ramach którego na ścianach galerii zawiesił po jednym dużym białym obrazie w różowych ramach, a na środku galerii umieścił sporych rozmiarów kamień, który po raz pierwszy został przez niego użyty.

„Jego minimalistyczna i w dużym stopniu abstrakcyjna twórczość ma wyraźne korzenie w japońskiej tradycji. Pozostaje w bliskich relacjach z naturą, a w jego pracach często pojawia się związana z tym symbolika: nieba, wody, kamieni, ważnych elementów w tradycji szintoizmu, które łączy do swojej mitologii twórczej. Z kolei skrajna prostota form, surowość użytych przez artystę materiałów i oszczędność środków wyrazu wywodzą się z ducha buddyzmu. Także swoisty egzystencjalizm Kamojiego – częste w jego pracach odniesienia do ludzkiego losu – jest zabarwiony filozofią buddyjską. Artysta działa na pograniczu kultur, na co wpływają japońskie korzenie jego sztuki, głęboka znajomość sztuki współczesnej i samoświadomość twórcza. Wszystko to sprawia, że Koji Kamoji jawi nam się jako artysta światowego formatu, a jego sztuka osiąga wymiar uniwersalny”.

Bogna Dziechciaruk-Maj

Ważnymi elementami w twórczości Kamoji była również woda i niebo. W pracy „Dziecko w lesie” (Okuninkal 1998) autor ustawił na brzegu jeziora krąg składający się z dwunastu cynowych wiader wypełnionych wodą. W każdy wiadrze na powierzchni pływała łódeczka z liścia trzciny. W kształcie i materiale przypominały one zabawki, którymi bawił się autor w dzieciństwie. Pośrodku kręgu umieścił lustro, w którym, wraz z zaproszonym do udziału małym chłopcem, przeglądał się. Instalacja była opowieścią o powrocie do dziecięcej wyobraźni, którą, jak podkreślał artysta, nosimy w sobie pomimo upływających lat.

Zaprezentowana praca powstała w podobnym czasie co opisany projekt. Jej głównym elementem jest używana, polichromowana łódź. Chropowata faktura oraz liczne uszczerbki pokazują efekt działania czasu na obiekt. Artysta pozbawił łódkę rufy oraz dziobu i zastąpił je białymi kartkami papieru. W pracy porusza zagadnienia, które znajdują się w centrum jest artystycznych zainteresowań – przeszłość, kwestie pamięci oraz teraźniejszość. Artysta potraktował rufę łodzi jako symbol przeszłości, dziób natomiast jako reprezentanta przyszłości. Odcięte elementy zostały zastąpione dwoma białymi kartkami papieru symbolizującymi niebyt. Poprzez opisane interwencje oraz pozostawienie kadłuba łódki jako głównego elementu pracy artysta chciał wydobyc teraźniejszość, pozbawioną przyszłości oraz przeszłości, której symbolem staje się zaprezentowana instalacja.

Praca była prezentowana m.in. na wystawie, która odbyła się w muzeum w Unser Lieben Frauen w Magdeburgu. Niecodzienna i nieoczywista przestrzeń wystawiennicza wnętrza romańskiego klasztoru z XI wieku współgrała z pracami Kamojiego, które charakteryzuje prostota, naturalne materiały oraz oszczędność środków.

220 †

**MIROŚLAW BAŁKA**

1958

"Suczka", fragment instalacji "Sprzedawca soli", 1988

tkanina jutowa, słoma, metal, kości zwierzęce, 74 x 78 x 29 cm  
6 x 55 x 95 cm (cokół)

estymacja:

**280 000 - 350 000 PLN**

62 400 - 78 000 EUR

**POCHODZENIE:**

dar od artysty, 1990

kolekcja Andy Rottenberg

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

„Keine Neue Bieremiennost”, Galeria Rzeźby, Warszawa, 1988







Marcel Duchamp jako Rose Sélavy, Paryż 1921, fot. Man Ray. Źródło: Creative Commons

„(...) 13 kwietnia 1988 roku otwarta została (do 24 kwietnia) przedostatnia wystawa grupy – ‘Keine Neue Bieriemiennost’ w warszawskiej Galerii Rzeźby, wyraźnie ujawniająca wyczerpywanie się formuły wspólnego działania. Artyści pokazali prace niezależnie od siebie. Tym, co je łączyło, były usypane z ziemi pola określające przestrzeń ekspozycyjną każdego z nich.

Marek Kijewski: ‘Kazaliśmy przywieźć sobie trzy ciężarówki gliny. Ziemia ma tak bogatą symbolikę, tak jest znacząca, że wystarczy otworzyć np. Kopalnińskiego i lecieć po znaczeniach’.

Mirosław Bałka: ‘Wypełniliśmy pomieszczenie galerii gliną czy ziemią, by zakryć tę obrzydliwą podłogę’.

Podczas wernisażu odczytano napisany przez Bałkę tekst (dziś zgubiony) o ostatecznym rozwiązaniu Neue Bieriemiennost.

Mirosław Bałka: ‘Wspólnie ten tekst analizowaliśmy. Doszliśmy do wniosku, że skoro każdy działa indywidualnie, to po co sztucznie podtrzymywać Neue Bieriemiennost. Na tyle jesteśmy rozpoznawalni, że w zasadzie każdy może działać osobno. I tak się zawsze gdzieś spotykamy. Skoro było rozejście, to trzeba było poinformować ludzi, co było podstawą tej decyzji – że się nie pokłóciliśmy’.

Bałka w osobnej małej przestrzeni, tzw. Kuchni, pokazał rzeźbę ‘Sprzedawca soli’ (tytuł odnosił się do pism zebranych Duchampa99), Filonik – pracę ‘Ich bin Wolf’, Kijewski – rzeźby: ‘Niebo i ziemia’, ‘Rakieta’”

# PRYWATNY RUCH OPORU

„Suczka” została pokazana na przedostatniej wystawie awangardowej grupy artystycznej II połowy lat 80., czyli „Neue Bieriemiennost”. Jej założycielami byli Mirosław Bałka, Mirosław Filonik i Marek Kijewski. Wystawa odbyła się w warszawskiej Galerii Rzeźby w 1988 – grupa funkcjonowała wówczas pod nazwą „Keine Neue Bieriemiennost”, a przed samym wernisażem Bałka odczytał tekst, w którym ogłaszał rozwiązanie grupy. Prezentowana praca jest więc jedną z ostatnich realizacji będących wizualnym dokumentem działalności niezwykle ciekawej i nowatorskiej grupy artystycznej.

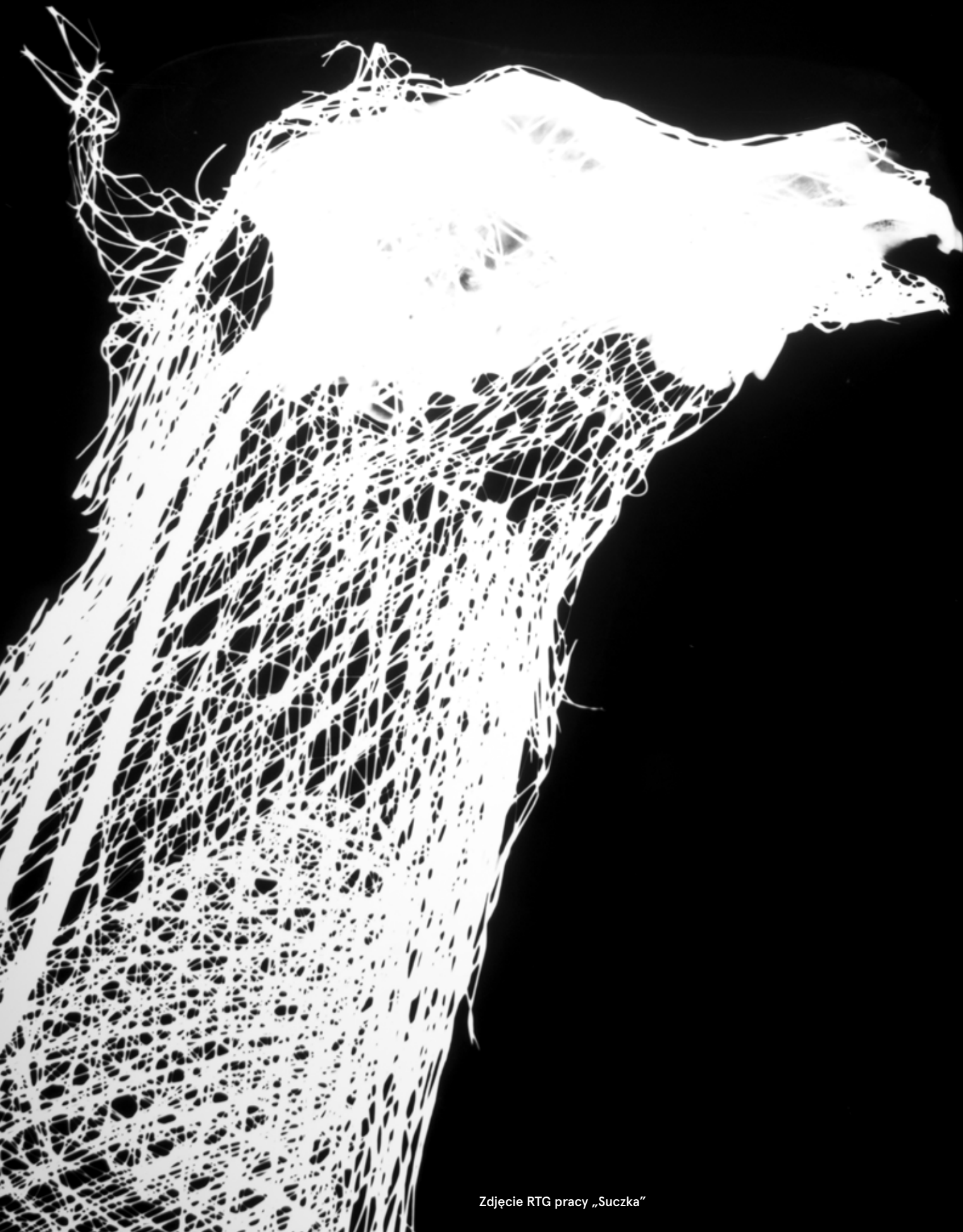
„Suczka” wraz z figurą kucającego, ukrywającego twarz w dłoniach mężczyzny tworzyła instalację „Sprzedawca soli (Salt Seller)”, będącą złożoną opowieścią o biedzie, samotności i cierpieniu, odczytywaną również w kontekście funkcjonowania artysty w świecie polskiej sztuki pod koniec lat 80. Mirosław Bałka wykonał pracę z tkaniny jutowej wypchanej słomą, a podstawę do formy głowy zwierzęcia stanowi prawdziwa czaszka psa z widocznym na zewnątrz uzębieniem. Rzeźba łączy więc w sobie naturalizm i twórczą stylizację, elementy tak charakterystyczne dla wczesnej twórczości Mirosława Bałki. Rzeźba „Salt Seller” trafiła potem do The Art Institute of Chicago i do dziś znajduje się w stałej kolekcji.

Tytuł pracy nawiązuje do postaci Marcela Duchampa. Jednym z pseudonimów słynnego dadaisty stało się imię i nazwisko „Rose Sélavy” (w innym zapisie „Rose Sélavy”). Była to gra słów związana z frazą „Eros, c'est la vie”, (czyli „Eros, takie jest życie”) lub „arroser la vie” („wznosząc toast za życie”). Sélavy pojawiła się w 1921 jako alias Duchampa przebranego za kobietę na fotografiach autorstwa Man Raya. W latach 20. powstało sporo takich portretów, a artysta czasem posługiwał się tym pseudonimem, sygnując prace. W 1922 Rose pojawiła się w twórczości poetyckiej Roberta Desnosa, francuskiego surrealisty. Pisarz opisywał Sélavy jako dawno zaginioną arystokratkę, prawowitą dziedziczkę francuskiego tronu. Jeden z aforyzmów stanowił hołd dla prawdziwego nazwiska Duchampa: „Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel” („Rose Sélavy bardzo dobrze zna sprzedawcę soli”). „Marchand-du-cel”, brzmiące bardzo podobnie do „Mar-champ-du-cel”, to rzecz jasna nawiązanie do imienia i nazwiska dadaisty: „Mar-cel-du-champ”. Tytuł „Marchand du Sel” otrzymały po latach zebrane teksty i notatki Duchampa, wydane w 1959.

Dla powstania grupy „Neue Bieriemiennost” kluczowy był 1885, kiedy Mirosław Filonik, Marek Kijewski i jego żona Lidia Wolska spotkali się w restauracji Ambassador. To wtedy narodziła się koncepcja nie tyle artystycznej grupy, ile „wspólnej Świadomości” – porozumienia na poziomie mentalnym i światopoglądowym. Nazwę zainspirowała zaawansowana ciąża Wolskiej. Połączenie niemieckiego „neue” i rosyjskiego słowa „bieriemiennost” miały odzwierciedlać geopolityczną presję i funkcjonowanie pomiędzy dwoma dominującymi tradycjami kulturowymi. Filonik sprowadził interpretację nazwy na grunt osobisty: „Żyłem w tym czasie z dziewczyną, która z jednej strony była z pochodzenia Niemką, a z drugiej Rosjanką. Urodziła się w Warszawie. Nazywała się Ingeborg Wasiljew. Taki zlepek kulturowy. Stąd Neue Bieriemiennost, jak imię i nazwisko” (Kasia Redzisz, Karol Sienkiewicz, Świadomość Neue Bieriemiennost, Warszawa 2012, s. 47).



Ekspozycja wystawy „Keine Neue Bieriemiennst”, Warszawa 1988  
fot. dzięki uprzejmości Andy Rottenberg



Zdjęcie RTG pracy „Suczka”



221 †

## DOROTA NIEZNALSKA

1973

"Złota Królowa", 2009

brąz, bursztyn naturalny, śr.: 38 cm  
obiekt został odlany z brązu metodą na wosk tracony

estymacja:

**28 000 – 40 000 PLN**

6 300 – 9 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Królestwo”, Galeria Piekary, Poznań, 11.02-3.03.2009

Dorota Nieznalska w swojej twórczości porusza zagadnienia związane z symbolami religijnymi. W swoich realizacjach w krytyczny sposób odnosi się do problemu silnej tradycji katolickiej w Polsce oraz męskiej dominacji w sferze społecznej. Obecne w twórczości Nieznalskiej są także wątki tożsamości, a w szczególności – stereotypowych ról kobiecych i męskich. Prezentowany obiekt „Złota Królowa” został odlany z brązu. Ostre zakończenia korony cierniowej autorka wykonała za pomocą ręcznie szlifowanego, naturalnego bursztynu. Połyskujący kamień kontrastuje z głęboką czerwienią poduszki, na której zaprezentowano pracę. Jak podkreśla artystka, zrealizowała koronę w konwencji kiczu. Jednocześnie obiekt prezentowany jest na szkarłatnej poduszce, przez co nawiązuje do sposobu eksponowania relikwii lub drogocennych obiektów wystawianych w muzeach. Korona przywołuje skojarzenia z regaliami królewskimi, co prowadzi do interpretacji pracy jako symbolu władzy.

Wyjątkowym elementem w zaprezentowanej pracy jest bursztyn. Dzięki przedstawionemu dziełu artystka została laureatką Gdańskiego Biennale Sztuki w 2010, który odbył się pod hasłem „Tożsamość miejsca”. Twórczyni podkreślała, że w wyborze materiału zainspirowała się gdańskimi kościołami i w sposób bezpośredni nawiązuje do swego miasta, jego historii oraz tożsamości. Z drugiej strony użycie bursztynu można interpretować w znacznie szerszym kontekście. Materiał ten nieraz określa się mianem płonącego kamienia lub słońca. Do dziś zachowały się także bursztynowe wisiorki z epoki kamienia, które zapewne służyły jako amulety chroniące przed złem i nieszczęśliwymi wypadkami.

Artystka skupia się w swoich pracach na problemie społecznego oraz historycznego uwarunkowania człowieka i jego cielesności w kontekście polskiej rzeczywistości katolickiej. Nieraz odnosi się krytycznie do polskiego romantyzmu. W wielu pracach, m.in. w „Wiercu mistycznym” czy „Królu Polski”, Nieznalska używa motywu korony cierniowej, nawiązując do wątków pasyjnych.





222 †

**MAREK CHLANDA**

1954

"Avenue Artaud", 1987-1988

blacha, drewno, 40 x 380 x 28 cm

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

17 900 - 26 800 EUR

**WYSTAWIANY:**

Marek Chlanda. Kolekcja poznańska, Galeria Muzalewska, Poznań, marzec 2007





„Bycie artystą’ zobowiązuje. Trzeba sobie po prostu na to miano zasłużyć. Nie raz, nie dwa, nie setką wystaw, ale spokojną werwą, wolnościowym rozmachem, na wszystkich etapach życia, aż do jego końca. W jakimś sensie sztuka produkuje wspaniały, wtórny układ immunologiczny, dając odpór bylejakości, próżności, pretensjonalności, resentymentom. Poza tym to jedno z zajęć, które nijak nie prowadzi do barbarzyństwa. To już jest COŚ, chociaż pozornie sztuka tak niewiele może, to jednak potrafi ‘obrócić’ życiem na wiele sposobów”.

**Marek Chlanda**



Marek Chlanda zajmuje się przede wszystkim rzeźbą, rysunkiem, malarstwem oraz performance. Inspiracjami dla jego realizacji są literatura, mitologia oraz mistyka. W obrębie jednej pracy łączy różne obiekty, takie jak kawałki drewna, listewki, drewniane klocki, sznury. To właśnie te pierwsze eksperymenty doprowadziły artystę do zwrócenia się ku instalacjom. Od lat 80. stopniowo odchodził od swych rysunkowych początków i sukcesywnie coraz bardziej koncentrował się na rzeźbie oraz organizowaniu przestrzeni poprzez zestawienie znaczących elementów. W trakcie tworzenia instalacji chętnie sięgał po naturalne surowce, takie jak nieobrobione drewno, żelazo czy substancje smoliste. Realizacje Chlandy często są wieloelementowymi zestawami, które rozkładane są nisko na ziemi. W podobnym duchu została utrzymana zaprezentowana praca. Składająca się z kilku elementów konstrukcja została wykonana z blachy, której końce zdobiją drewniane elementy w kształcie miniaturowych schodów.

Chlanda niejednokrotnie dedykuje i poświęca swoje realizacje osobowościom ze świata sztuki. Są to postacie, których twórczość, osobowość czy dokonania w szczególny sposób zainspirowały autora. W przypadku zaprezentowanej pracy jest to postać francuskiego dramaturga oraz reżysera określanego mianem ojca sztuki performatywnej – Antonina Artauda. Artysta na skutek powikłań choroby nabytej w wieku dziecięcym uniknął zwerbowania do wojska i od 1920 żył i tworzył w Paryżu. Szybko nawiązał kontakt z Andre Bretonem i wstąpił do grupy surrealistów. W szeregach grupy otrzymał jedną z kluczowych ról – objął kierownictwo nad „la Centrale du bureau des recherches surréalistes” (Centralne biuro poszukiwań surrealistów). W tym okresie pisał scenariusze filmowe, poezję oraz utwory prozatorskie. Marzył o teatrze totalnym, który prezentowałby sceniczne widowiska atakujące wszystkie zmysły widzów oraz pochłaniały ich bez reszty. W latach 1926–35 otworzył własny teatr z Rogerem Vitraikiem i Robertem Aronem – Teatr im. Alfreda-Jarry. Pełna pasji twórczość przewija się w życiorysie artysty z ciężkimi chorobami psychicznymi wywołanymi prawdopodobnie narkotykami. Poruszające sztuki często powstawały w sanatoriach oraz szpitalach, których twórca był częstym pacjentem. Życie Artauda tworzą intrygującą legendę o współczesnym teatrze, opowiadającą o pasji tworzenia i cierpieniu istnienia.

Marek Chlanda pisał o francuzie w następujący sposób:

„Artaud, rysownik, kwalifikowany wariat, przez całe dorosłe życie obolały. Kłuje siebie ołówkiem w plecy. (...) W audycji radiowej, nagranej przez Artauda w listopadzie 1947, zatytułowanej ‘Skończyć z Sądem Bożym’, autor krzyczy, zawodzi, świszczy, gra na bębenkach, deszczułkach. Dużo też mówi, na przykład: ‘(...) wiem, że (...) ja, nie ja, są dla mnie niczym, istnieje jednak pewna rzecz, która jest czymś (...), a którą czuję przez to, że chce ona wyjść: obecność bólu mego ciała, groźna, nigdy nieznuzona obecność mego ciała. (...) Człowiek jest chory, ponieważ jest źle skonstruowany. Trzeba się zdecydować obnażyć go, by wyskrobać mu to mikroskopijne żyjątko, które świerzbi go śmiertelnie, boga, a wraz z bogiem, jego organy. Kiedy stworzycie mu ciało bez organów, uwolnicie go wówczas od wszelkich automatyzmów i przywrócicie prawdziwą wolność’. Nie znam francuskiego: odsluchując to nagranie jesienią 1983 roku, nieopodal ostatniego mieszkania Artauda w Ivry-sur-Seine, nałożyłem na tę litanię inne, świeże wówczas doświadczenie ‘melorecytacji’, a raczej ‘melolamentacji’ lapońskiego joiu. W joiu słowa nie padają, lecz słuchacz nawet o tym nie wie; śpiew sprawia wrażenie ich użycia” (Marek Chlanda, Antoni Artaud, beatyfikacje, dostęp: <https://marek-chlanda.com/beatyfikacje/>).



Marek Chlanda, fot. Archiwum Galerii Krzysztofory



Prace Marka Chlandy na wystawie Polnische avantgarde 1930-1990 w Neuer Berliner Kunstverein, 1992. Fot. Archiwum Galerii Krzysztofory

223 †

## MAREK SOBCZYK

1955

**"Marcel Duchamp" w cudzysłowie (Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki.  
Koło rowerowe 1913), 2014**

stal, 160 x 90 x 50 cm

estymacja:

**25 000 – 40 000 PLN**

5 600 – 9 000 EUR

### WYSTAWIANY:

Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie, wystawa indywidualna,  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 5.12.2015–31.01.2016

### LITERATURA:

Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie, katalog wystawy,  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 71 (il.)

Zaprezentowana praca nawiązuje do słynnego obiektu autorstwa Marcela Duchampa, pierwszej pracy ready-made, którą artysta pokazał publiczności w 1913. Było to odwrócone koło przytwierdzone do stołka, które miało charakter interaktyw-ny, ponieważ widz mógł wejść w interakcję z kołem poprzez poruszanie go. Praca Marka Sobczyka nawiązuje bezpośrednio do pracy francuskiego artysty. Jak artysta opisał pracę w katalogu „Muzeum” w cudzysłowie“:

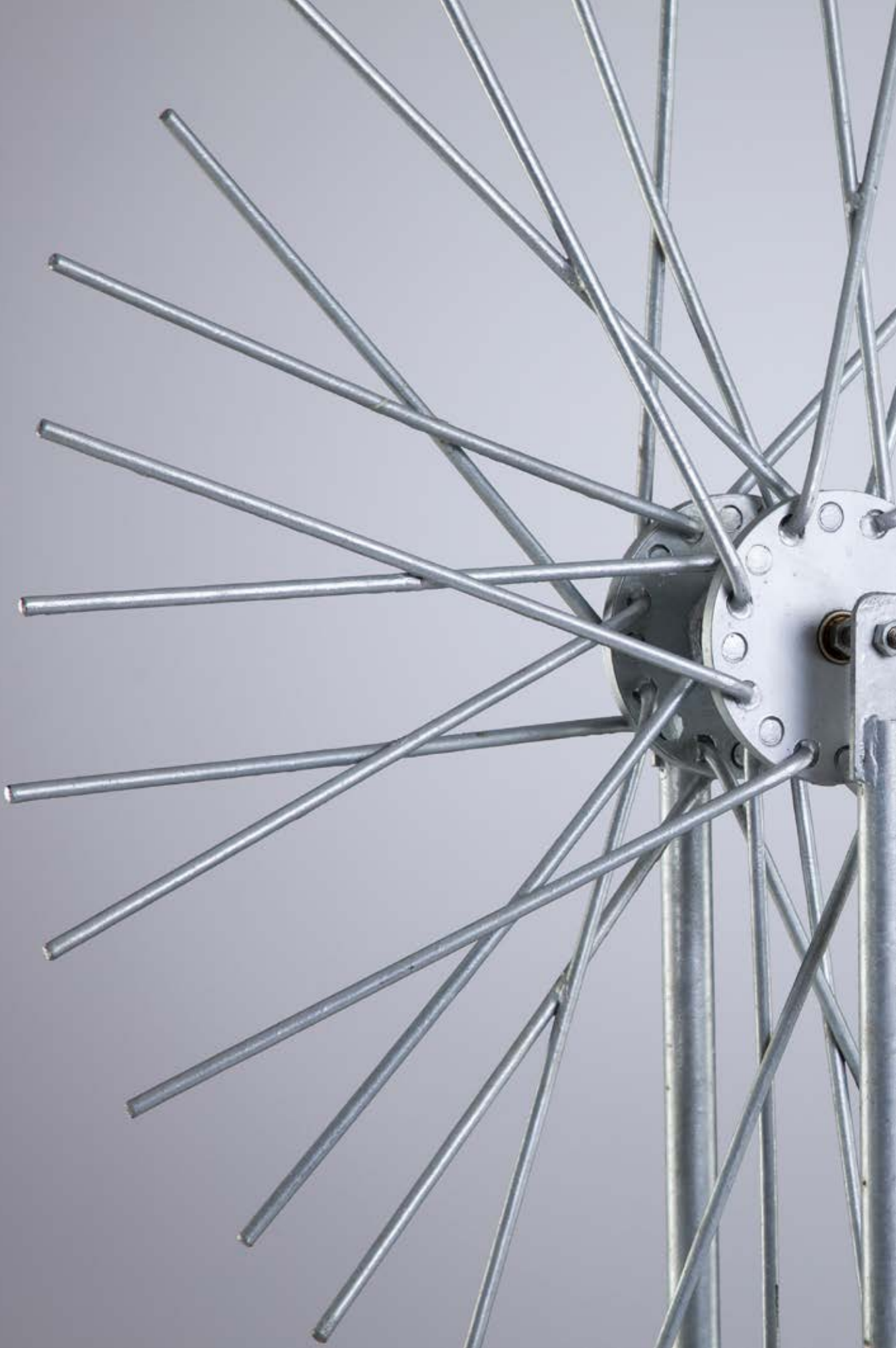
„W 1913 roku z wystawy zaginęło Koło rowerowe\* (ready made), zostało ukradzione zapewne nie jako ready made, a jako dzieło sztuki. Artysta wykonujący pracę do „muzeum” w cudzysłowie odnalazł to koło po 100 latach już jako dzieło sztuki jedynie (nie ready made), koło bez obręczy, więc nieużyteczne jako rowerowe, za to z aurą promieni, pewną świętą\*\* aurą towarzyszącą tylko pewnym artystom i tylko niektórym ich dziełom.

\* koło mówi: jako koło rowerowe nigdy nie zaginęłam, ale też nigdy jako koło rowerowe się nie odnalazłam.

\*\* jest miesięcznik „Promień Eucharystii”(Marek Sobczyk, „Muzeum” w cudzysłowie”, Warszawa 2018, s. 70)

W swoim kształcie praca Marka Sobczyka nawiązuje do słynnego ready-made, jednak wyróżnia ją kilka elementów – zamiast koła artysta zamieści stalowe pręty, stołek natomiast został zastąpiony metalowym podium. Praca należy do cyklu powstałego na potrzeby „muzeum w cudzysłowie”. Była to indywidualna potrzeba odpowiedzi artysty na zjawisko gromadzenia kolekcji, powstawanie nowych muzeów, wydawania opracowań oraz katalogów. Sobczyk za pomocą poszczególnych środków artystycznych poddawała analizie styl, jak i nazwisko artysty „tworząc niejako w jego imieniu własne dzieła” (Hanna Wróblewska, „Muzeum” w cudzysłowie, Warszawa 2018, s. 2). Autor wchodził w dialog ze sztuką, historią sztuki oraz kulturą.







224

## **JÓZEF SZAJNA**

1922-2008

**Ściana butów - instalacja do spektaklu "Replika", 1973**

asamblaż/płyta, 219 x 163 x 15 cm

Teatr Studio, Warszawa, reż. Józef Szajna

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 800 - 11 200 EUR

„Śledząc kolejne odsłony w tym niekończącym się plastycznym spektaklu Szajny, odnajdujemy atrybuty i artefakty współczesności oczywiste przez swoją dosłowność aż do bólu. Wszystkie te elementy skomponowane są w szczególny sposób i tworzą zawsze nowe światy, uaktywniając wyobraźnię widza w kierunku aktualnych zagrożeń i lęków, które towarzyszą współczesnemu człowiekowi aż nadto wyraziście. Artysta z uporem powtarza nam: Pamiętajcie, zło nie skończy się raz na zawsze”.

**Ewa Miazek**





U Józefa Szajny głównym akcentem w twórczości jest wizualna ekspresja, której obecność można zaobserwować zarówno w jego sztuce związanej z teatrem, jak i obrazami czy działalnością graficzną. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem na jego płótnach pojawiają się niemalarskie materię, z których tworzy kompozycje o charakterze kolaży. W kolejnej dekadzie elementy te odrywają się od płaszczyzny obrazu – Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie, coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu. Przedmioty, czy ich fragmenty, których używał, tworząc dzieło, były dla artysty nośnikiem przekazu dramatycznych treści. Strzępy materiałów, przypalone i postrzępione ubrania, bezużyteczne już przedmioty, makabryczne kukły miały pokazywać przemijanie. W dematerializacji i zapomnieniu artysta pragnął zachować Pamięć.

Prezentowana na aukcji praca jest byłą fragmentem scenografii do sztuki teatralnej „Replika”, którą reżyserował i do której scenografię stworzył Szajna. Prapremiera przedstawienia teatralnego „Replika” Józefa Szajny odbyła się w warszawskim Teatrze Studio 8 października 1973. „Replika” to opowieść, o tym, jak w rzeczywistości po katastrofie, spod sterty szczątków i odpadków, spod gruzów wygrzebuje się postaci, odczłowieczone, ułomne, niemal martwe, które heroicznie na nowo poszukują swojego człowieczeństwa. Śmieci, okaleczone, brudne przedmioty tworzą cmentarny wręcz pejzaż po zagładzie, wśród którego zmartwychwstają ludzie-nieludzie. Chwytając kolejne rzeczy, łapią się na nowo życia, na przekór chcącemu zniszczyć ich istnienia Nadczłowiekowi-robotowi. W przedstawieniu „Replika” kluczowe są znaczenia samego tytułu, które akcentuje Szajna. Replika jako odpowiedź, replika jako odtworzenie. Szajna w sposób genialny plastycznie i warsztatowo odtwarza świat zagłady, pokazuje grozę i cierpienie poprzez zakomponowanie teatralnej sceny elementami materii, którą wkomponowuje w scenografię. Ściana butów jest jednym z rozpoznawalnych jej elementów. Buty, na pozór proste rekwizyty, które nabierają bardzo mocnego wyrazu, bezpośrednio odnoszącego się do pozostawionych gór butów w obozach zagłady. Szajna twierdził, że od początku rozumiał scenografię jako reżyserowanie przestrzeni. Natomiast o swojej pracy reżysera teatralnego mówił, że dla niego „praca reżysera to organizacja przestrzeni otwartej dla akcji przedstawienia, czyli dla świata plastycznego, stanowiącego spójnię rzeczywistości teatralnej ze światem-terenem gry. Przestrzeń jest tu niby maszyną, która wciąga aktora do walki”. Spektakl „Replika” doczekał się kilku różnych wersji, w tym telewizyjnej – emitowanej w 1988. Stał się również jednym z najważniejszych polskich przedstawień awangardowych, które były prezentowane na scenach światowych.







225 †

**KRZYSZTOF WODICZKO**

1943

"Instrument osobisty", 1972/2016

lambda/papier fotograficzny, pianka PCV, 20,4 x 90 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

**12 000 - 15 000 PLN**

2 700 - 3 400 EUR



„Instrument umożliwia przekształcenie dźwięków otoczenia.  
Instrument funkcjonuje dzięki ruchom dłoni.  
Instrument reaguje na światło słońca.  
Instrument jest przenośny.  
Instrument jest używany w dowolnym miejscu i dowolnym czasie.  
Instrument jest przeznaczony wyłącznie do użytku autora.  
Instrument umożliwia autorowi osiągnięcie wirtuozerii”.

KW





„Instrument osobisty” jako przyrząd do słuchania dźwięków otoczenia powstał w 1969 roku. W tym czasie Krzysztof Wodiczko pracował jako konsultant w Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia i właśnie tam „Instrument osobisty” został wyposażony we wszystkie niezbędne elementy elektroniczne, elektroakustyczne, filtry tranzystorowe. Główna konstrukcja instrumentu została wykonana w laboratorium prototypów Polskich Zakładów Optycznych. Instrument był zbudowany z mikrofonu, dużych, dźwiękoszczelnych słuchawek i dwóch rękawiczek. Mikrofon umieszczony na czole artysty zbierał dźwięki otoczenia. Przekazywał je do urządzenia filtrującego umieszczonego w słuchawkach i połączonego ze sterującymi nim czujnikami światła zainstalowanymi w rękawiczkach. Ruchy dłoni regulowały słyszalność dźwięków. Zamknięcie dłoni wyciszało, a obrócenie dłoni w kierunku światła otwierało dopływ dźwięków z otoczenia. Artysta jako użytkownik instrumentu wykonywanymi odpowiednio gestami sterował dźwiękiem w dowolny sposób. Po raz pierwszy „Instrument osobisty” był prezentowany w 1971 roku w Galerii Współczesnej w ramach „Wystawy młodych”. Fotografie z katalogu są dokumentacją performance’u przeprowadzonego przez Krzysztofa Wodiczkę na ulicach Warszawy w 1972 roku. Ideą „Instrumentu osobistego” jest świadomy wybór i kontrola tego, co chce się słyszeć. Artysta w taki sposób opisywał swoje dzieło: „Ważną w tamtym czasie pracą był dla mnie ‘Instrument osobisty’ (1969).

Podobnie jak ‘Pojazd’ był performatywnym instrumentem prezentowanym na ulicach miasta. W posługiwaniu się nim uosabiałem pozbawionego głosu, nieme społeczeństwo obywatela miasta, dla którego słuchanie było jedynym udziałem w tym, co się wokół niego działo. Instrument prywatny, zaprojektowany do funkcjonowania w przestrzeni publicznej, stanowił narzędzie filtrujące, służące doskonaleniu sztuki wybiórczego słuchania i osiągnięcia wirtuozerii w czytaniu między wierszami”. Dzięki instrumentowi była możliwa indywidualna ucieczka przed zniewoleniem w przestrzeni publicznej. (za: Krzysztof Wodiczko *Przejście 1969–1979*, Fundacja Profile, Warszawa 2013, s. 64)

W wywiadzie z 1992 roku Wodiczko podkreślał również prekursorski charakter instrumentu dla jego dalszych działań artystycznych: „‘Instrument osobisty’ stał się punktem wyjścia dla wszystkich moich prac publicznych, gdyż był pierwszą próbą merytorycznej definicji sytuacji człowieka jako ‘obywatela’ w zdominowanej ‘przestrzeni publicznej’. Był również pierwszą próbą strategii zabierania głosu i mówienia poprzez przestrzeń, nawet w warunkach praktycznego braku prawa do prywatnego głosu, w całości upolitycznionej przez rząd przestrzeni. Proponował technikę mówienia poprzez przemilczanie, niedomówienia czy też groteskową egzaltację milczenia.” (Wywiad z Krzysztofem Wodiczko, rozmawiała Maria Morzuch, w: Krzysztof Wodiczko, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992, s. 6).

226 †

## KATARZYNA KOZYRA

1963

"Piramida zwierząt", 1993/2018

wydruk pigmentowy/papier, 29,7 x 21 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'Kkozyra' i opisany l.d.: '9/14'

Hahnemühle

ed. 9/14

estymacja:

**6 000 – 10 000 PLN**

1 400 – 2 300 EUR

### LITERATURA:

porównaj: Bogusław Deptuła, Koniec wieku końcem sztuki, „Elle”, nr 2/1997, s. 53 (il.)

porównaj: Stanisław Bukowski, Sztuka szoku, „Express Wieczorny”, nr 42, 2.03.1999 (il.)

porównaj: Katarzyna Kozyra, In Art Dreams Come True, Wrocław 2007, s. 10 (il.)

„Koń był jeden, ten zapłacony. Psów była masa, mogłam sobie wybierać, jakiego chciałam. Z tym że wszystkie miały ten sam feler – były nadgniłe. Dostałam wreszcie psa, którego kwadrans wcześniej uśpiono na życzenie właściciela. Kotów było ze sześć do wyboru, a koguty zatłukłam dwa, nie wiedziałam, który będzie lepszy, duży czy mały. Miałam problem: czy nie powinnam w imię konsekwencji kupić także żywe psy i koty i dać im w łeppek. Co mnie powstrzymało? Emocje. Nie potrafiłabym tego, przynajmniej wtedy”.

**Katarzyna Kozyra**

Można śmiało powiedzieć, że „Piramida zwierząt” jest pracą, która dostarczyła największy rozgłos reprezentantce sztuki krytycznej, Katarzynie Kozyrze. Zaprezentowane, archiwalne zdjęcie przedstawia instalację, która była pracą dyplomową artystki, powstałą w 1993. Inspiracją do jej powstania była baśń braci Grimm „Muzykanci z Bremy”. „Piramida zwierząt” składa się z 4 wypchanych ciał zwierząt: konia, psa, kota i koguta oraz wideo dokumentującego proces usypiania i obdzierania ze skóry konia. Zwierzęta zostały wybrane osobiście przez artystkę, która następnie zleciła ich zabicie. Oprócz samej instalacji na pracę dyplomową składały się również drastyczne filmy, na których artystka zarejestrowała zabijanie konia. Praca odbyła się szerokim echem, także w prasie oraz telewizji. Początkowo były to głównie negatywne komentarze oraz wypowiedzi na temat podjętych działań. Katarzyna Kozyra, poprzez prowokującą akcję, unaocznili społeczną hipokryzję – powszechną akceptację zabijania zwierząt, która jednak jest akceptowana tylko wtedy, gdy służy pragmatycznym oraz konkretnym celom człowieka.





3114

*Edvard Munch*

227 †

## **JOANNA RAJKOWSKA**

1968

**"Satysfakcja gwarantowana", 2000**

instalacja składająca się z lodówki o wymiarach 85,5 x 66 x 40 cm i 51 puszek o pojemności 0,33 litra i wymiarach 12 x 7 x 7 cm, wypełnionych płynami zawierającymi wydzieliny ciała artystki

0,33 litra i wymiarach 12 x 7 x 7 cm, wypełnionych płynami zawierającymi wydzieliny ciała artystki

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 100 - 13 400 EUR

**POCHODZENIE:**

dar od artystki, ok. 2000

kolekcja Andy Rottenberg

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska



STILL

STILL





„Satysfakcja gwarantowana” to rozległa realizacja artystyczna, składająca się z serii produktów, firmowanych jednym logotypem, prezentowanych w specjalnie do tego celu przygotowanych opakowaniach. Składa się nań sześć rodzajów napojów gazowanych w puszkach 0,33 l, kosmetyki: mydło, perfumy oraz wazelina, a także mrożonki „Kobieta w kultach”. Wszystkie produkty są zdatne do spożycia lub użycia, a na opakowaniach artystka dokładnie rozpisała ich skład. Oprócz konstytutywnych dla danego produktu substancji można znaleźć: w napojach – DNA, szarą substancję mózgu, wyciąg z gruczołu piersiowego, śluz z pochwy, rogówkę, endorfinę; w wazelinie – ślinę; w perfumach – feromony; w mydle – tłuszcz; w mrożonkach – pulpę z neuronów. Wszystkie te substancje zostały pobrane z ciała Joanny Rajkowskiej, która obiecuje: „Po spożyciu możesz przeżyć moje życie”.



**„POSŁUCHAJ. SPREPARUJ MOJE CIAŁO. ZRÓB Z NIEGO SERIĘ NAPOJÓW W PUSZKACH,  
KOSMETYKI I MROŻONKI. UŻYJ ŚWIEŻEGO CIAŁA, TAKIE JEST NAJLEPSZE.  
NAJPIERW MUSISZ ZDJĄĆ SKÓRĘ A NASTĘPNIE PODZIELIĆ CIAŁO.  
CZĘŚĆ WNĘTRZNOŚCI SKREMOWAĆ, CZĘŚĆ ZOSTAWIĆ ŚWIEŻYCH.  
TRZEBA OSZCZĘDZIĆ NIEKTÓRE ORGANY, GRUCZOŁY I PŁYNY USTROJOWE.  
NIE ZAPOMNIJ O NEURONACH I TŁUSZCZU. NA BAZIE OTRZYMANYCH SKŁADNIKÓW  
PRZYGOTUJ NAPOJE GAZOWANE O RÓŻNYM DZIAŁANIU, POTEM MYDŁO, WAZELINĘ  
I PERFUMY, NA KOŃCU MROŻONKI.  
KIEDY JUŻ UPORASZ SIĘ ZE WSZYSTKIM, SPRZEDAJ TO ZA DOBRE PIENIĄDZE”.**

JOANNA RAJKOWSKA

228 †

## JOANNA RAJKOWSKA

1968

"Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich", 2010

C-Print/papier fotograficzny, 32 x 31 cm (w świetle passe-partout)

ed.: 1/13

estymacja:

**4 000 - 5 000 PLN**

900 - 1 200 EUR

„Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich” to najbardziej znana w Polsce instalacja w przestrzeni publicznej. Palma jest jednym z symboli Warszawy, jednocześnie egzotycznym i swojskim. Na przestrzeni lat palma stała się stałym punktem programu protestów, manifestacji, akcji. Ta groteskowa struktura stanowi niespotykaną scenografię życia miasta, odziera z nadmiernego patosu i dekonstruuje rytuały.

Celem, dla którego Rajkowska stworzyła ten projekt, było przypomnienie o społeczności żydowskiej przedwojennej Warszawy. Ich obecność jest wpisana w nazwę Alej Jerozolimskich. Palma jednocześnie symbolizuje stratę, jak i nową rzeczywistość. Jest hołdem dla chaotycznego rozwoju środkowo-europejskiej metropolii, jaką jest stolica Polski. W obliczu zmian klimatycznych egzotyczna roślina górująca nad miastem staje się też znakiem ostrzegawczym.

Palma stała na rondzie de Gaulle'a dzięki wysiłkowi aktywistów, wolontariuszy, artystów, instytucji oraz prywatnych firm. Od 2014 instalacja jest pod opieką warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W 2019 roku artystka wraz z Centrum UNEP/GRID-Warszawa przeprowadziła akcję, w której zielone liście zostały zastąpione wysuszonymi. Śmierć palmy miała zwrócić uwagę na zanieczyszczenie powietrza oraz globalne zmiany klimatyczne. Celem było zachęcenie ludzi i instytucji do podejmowania działań, które zapobiegą degradacji środowiska.



229

## **EWA PARTUM**

1945

**"Legalność przestrzeni", 1971/1997**

lambda/płyta aluminiowa, laminat matowy, 40 x 60 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Ewa Partum 1971/1997'

inny egzemplarz pracy w kolekcji:  
Muzeum Narodowe w Warszawie  
Muzeum Sztuki w Łodzi

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 400 - 4 500 EUR

„(...) Za własne pieniądze wydrukowałam plakat, wymalowałam tablice itd. To było oczywiste. Przewiezienie znaków drogowych było za darmo. I dlaczego to się udało? Dlatego, że nawet podczas montażu znaków drogowych w przestrzeni po wyburzonej kamienicy na placu Wolności, ludzie sądzili, że to jest oficjalna historia. Do głowy by im nie przyszło, że ktoś mógłby tam coś prywatnie robić. Nikt nie był przyzwyczajony do działania bez zezwoleń ze strony władzy. Nawet policja pilnowała tej instalacji przez trzy dni jej trwania, ponieważ uważano, że to jest wystawa znaków drogowych, która ma ludzi nauczać porządku. Nie wiedzieli, że to jest jakaś nowa forma sztuki. Całe tłumy przyszły na otwarcie, zarówno zaproszone osoby, ale także i przechodnie, którzy się tam przypadkowo znaleźli, ponieważ to było centrum Łodzi. Pamiętam, jak podczas montażu instalacji, przy znaku „Palenie wzbronione” przechodziło dwóch chłopaków, palili papierosa i jeden mówi: „Stary, zobacz, zgaś papierosa!” (śmiej). Po prostu ludzie nie sądzili, że to jest sztuka, myśleli, że to jest jakieś konkretne odniesienie władzy. Na takiej zasadzie istniała rzeczywistość i dlatego było to odczytywane jako coś całkowicie do przyjęcia”.

Ewa Partum w Rozmowie z Magdą Grabowską (Stworzenie nowego języka sztuki,  
dostęp: <https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124>)





90-Porta 1974/1997



Ewa Partum, „Legalność przestrzeni”, fot. dzięki uprzejmości artystki



Ewa Partum, „Legalność przestrzeni”, fot. dzięki uprzejmości artystki

„Legalność przestrzeni” to praca wykonana przez Ewę Partum w 1971, która określana jest mianem pierwszej w Polsce nowoczesnej instalacji oraz happeningu, który odbył się w otwartej przestrzeni miasta. Zaprezentowana praca stanowi część dokumentacji wydarzenia. Na Placu Wolności w Łodzi artystka rozstawiła zaprojektowane przez siebie znaki drogowe, nakazu i zakazu, na których umieściła bardziej lub mniej absurdalne hasła. Poprzez gęste rozstawienie plac stał się labiryntem, gdzie przechodni musieli poruszać się, uważając na przeszkody. Na znakach komunikaty umieszczono komunikaty takie jak: ‘Konsumpcja wzbroniona’, ‘Zabrania się pozwalać’, ‘Zabrania się zabraniać’, ‘Wszystko wzbronione’. Z megafonów natomiast słyszalny był głos odczytujący zapisane zakazy i nakazy.

Tak Angelika Stepken opisała okoliczności powstania instalacji:

„Na otwarcie wystawy, która trwała tylko trzy dni, zostały rozesłane zaproszenia. Ponieważ znaki drogowe były oficjalnie wypożyczone z wydziału komunikacji, przez cały czas pilnuje ich milicja. Własnym sumptem Ewa Partum publikuje 150 egzemplarzy katalogu. Instalacja ta nie wzbudza zainteresowania środowiska artystycznego. W telewizyjnym programie Pegaz ukazał się reportaż z akcji, a w komentarzu porównano Ewę Partum do hiszpańskiego surrealisty Salvadora Dalego, ‘ponieważ jej praca jest równie szalona’. Pracy towarzyszy komentarz artystki: ‘Sytuacja ta służy jedynie do pozostawienia wolnego miejsca, którego nie należy wypełniać możliwym doświadczeniem ani konsumpcją’”.

Ewa Partum, Legalność przestrzeni, Łódź 1971, instalacja, dostęp: <https://sztukapubliczna.pl/pl/legalnosc-przestrzeni-ewa-partum/czytaj/32>

Była to instalacja bezpośrednio powiązana z otoczeniem, za pomocą której Partum komentowała stan życia społeczno-politycznego tamtych czasów. Odnosiła do opresyjnego charakteru przestrzeni publicznej komunistycznego kraju, a szczególnie polskich realiów lat 70. Praca miała również inny wydźwięk – była metaforą koszmaru człowieka podporządkowanego systemowi, którego działania są poddane wszechobecnym regulacjom. Znamienny był także wybór miejsca instalacji. Znaki zakazu na Placu Wolności to atak na wolność, o którym przypomina Ewa Partum. Pomimo iż instalacja powstała około 50 lat temu, przekaz artystki pozostaje aktualny. Jak tłumaczyła Ewa Partum w rozmowie z Magdą Grabowską: „to już samo w sobie, w kontekście reżimu, który wtedy zakazywał bardzo wielu rzeczy, miało wydźwięk polityczny. Władza posługiwała się znakami nakazów, zakazów i za ich pomocą funkcjonowała. Jak zresztą prawie każda władza. Teraz też mamy niestety bardzo złe przykłady. Wróciło to do nas rykoszetem – również teraz, w demokracji, nasze władze posługują się zakazami i nakazami. Zawsze więc ma to swój wydźwięk polityczny, kiedy jako osoba indywidualna czy jako artysta występuje się z czymś w przestrzeni publicznej, gdyż wchodzi się w przestrzeń, która w zasadzie już nie jest całkowicie prywatna. Każde takie wystąpienie staje się polityczne” (Stworzenie nowego języka sztuki, dostęp: <https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124>).

230

**TERESA TYSZKIEWICZ**

1953-2020

"Pamięć 100-31", 2004-2009

asamblaż, śr.: 30 cm

odzież używana, sznurek konopny, gąbka, szpilki, akryl

estymacja:

**26 000 - 40 000 PLN**

5 800 - 9 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

Teresa Tyszkiewicz, Epingle, Galeria Sztuki Najnowszej, BWA Gorzów Wielkopolski, 06.06-04.07.2009

Teresa Tyszkiewicz, Epingle, Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław, 16.11-27.11.2010

2. Biennale Ars Polonia „W przestrzeni”, BWA Opole, 11.09-24.10.2010



„TWÓRCZOŚĆ TYSZKIEWICZ ODCZYTYWANA BYŁA JAK DOTĄD W KONTEKŚCIE NEO-  
-AWANGARDY, ‘SZTUKI KONSUMPCYJNEJ’ CZY NURTU FEMINISTYCZNEGO, CHOĆ  
SAMA ARTYSTKA NIGDY NIE SFORMUŁOWAŁA TAKIEGO PROGRAMU. PRZECIWNIE,  
JEJ METODA TWÓRCZA NIE WYNIKA Z INTELEKTUALNYCH CZY IDEOWYCH ZAŁOŻEŃ  
I NIE BUDUJE POLITYCZNEGO DYSKURSU – OD POCZĄTKU I KONSEKWENTNIE  
OPIERAJĄC SIĘ NA INTUICJI”.

ZOFIA MACHNICKA



„Tyszkiewicz jest jedną z tych artystek, które – wymykając się modernistycznemu paradygmatowi – od lat 70. przywracają słowu ‘intuicyjny’ miejsce wśród niezbędnych kategorii estetycznych” – twierdzi Zofia Machnicka, kuratorka wystawy „Teresa Tyszkiewicz: dzień po dniu” prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2020. Akcentując intuicyjny aspekt twórczości autorki, Machnicka dodaje: „Twórczość Tyszkiewicz odczytywana była jak dotąd w kontekście neo-awangardy, ‘sztuki konsumpcyjnej’ czy nurtu feministycznego, choć sama artystka nigdy nie sformułowała takiego programu. Przeciwnie, jej metoda twórcza nie wynika z intelektualnych czy ideowych założeń i nie buduje politycznego dyskursu – od początku i konsekwentnie opierając się na intuicji”.

Intuicyjność procesu twórczego Tyszkiewicz i autorskie szukanie równowagi między kompozycją a chaosem dotyczyły również wyboru medium. Po szpilki, które w twórczości Teresy Tyszkiewicz stały się jej znakiem rozpoznawczym, artystka sięgnęła pod koniec lat 70. Ze szpilek krawieckich zaczęła komponować obrazy. Rozwinęła ten pomysł, kiedy w latach 80. przeniosła się do Francji. W wywiadach mówiła: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek”. Nowatorskie wykorzystanie szpilek jako tworzywa artystycznego łączyła z innymi technikami artystycznymi. Powstawały specyficzne obrazy-reliefy, przedmioty-rzeźby. Szpilki zagościły również na powierzchniach fotografii. We wstępie do paryskiej wystawy artystki w 2017 roku w Galerie Anne de Villepo pisano: „Ostra, metalowa szpilka jest jednocześnie doświadczeniem i metaforą bólu”. Dla artystki stała się również obsesją. Tyszkiewicz mówiła: „Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. (...) Szpilka prowokuje mnie (...) symbolizuje zmaganie z przeszkodami”.

Jak zaznacza Zofia Machnicka: „długotrwały proces nabijania szpilekami papieru, fotografii, płótna czy obiektów stał się rytualizowanym sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, swoistym zapisem codziennych zmagania artystki i jednocześnie sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Proces przebijania, sam w sobie niezwykle ekspresyjny i w gruncie rzeczy brutalny, staje się metaforą zarówno udręki i bólu, jak i voodooistycznym rytuałem przynoszącym ulgę”.

Wśród dzieł Tyszkiewicz znajdują się również obiekty, które tworzyła z przedmiotów codziennego użytku. W tych pracach tak silnie związanych z przeszłością, artystka przechowywała swoją osobistą pamięć. Tyszkiewicz funkcję pamięci przekazała kulom, które robiła z używanych ubrań, dokładając do nich sznurek, gąbkę i wbijając szpilki, swój znak charakterystyczny. Kształt kuli zdaje się nie być przypadkowy. Z kulą jako najdoskonalszą, idealną wręcz bryłą geometryczną związane są również różne znaczenia symboliczne. Kula jest postrzegana jako bryła mająca największe możliwości absorbowania energii, a skumulowana w niej siła może uruchamiać energię życia. Kula jest często atrybutem magicznym, a w symbolice chrześcijańskiej upatruje się w niej nawiązań do wszechogarniającej boskiej miłości. Jednak kula Tyszkiewicz jako przedmiot nie jest ani idealna, ani jednoznaczna. Zawiera w sobie sprzeczności. Miękkosć, którą dają znoszone ubrania, jest kontrowana ostrością wystających końcówek szpilek. Dotykanie kuli może być równie przyjemne, co bolesne. Podobnie jak zatapianie się w pamięci, która przynosząc wspomnienia, może również głęboko ranić.

Cykl „Memory/Pamięć” powstawał w latach 2004–2009. Każda kula była opatrzona własną metką z kolejnym numerem. Każda kula mogła funkcjonować pojedynczo, ale autorka zestawiała je również w wieloelementowe instalacje, które były prezentowane na kilku wystawach w Polsce.



Teresa Tyszkiewicz podczas wernisażu swojej wystawy podczas 2. Biennale Ars Polonia „W przestrzeni”, BWA Opole, 2010, fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego



Ekspozycja wystawy Teresy Tyszkiewicz podczas 2. Biennale Ars Polonia „W przestrzeni”, BWA Opole, 2010 fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego



Teresa Tyszkiewicz podczas wernisażu swojej wystawy w Galerii Sztuki Najnowszej, BWA Gorzów Wielkopolski fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego



231 †

## ZBIGNIEW LIBERA

1959

**Komplet 7 różnej wielkości opakowań klocków "Lego. Obóz koncentracyjny",**  
1996/2001

wydruk archiwalny/papier bezkwasowy, 70 x 65 cm (wymiary największej pracy)  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zbigniew Libera | KZL LEGO 1996  
2001 | 4/10'

1. opakowanie 6773  
70 x 65 cm (w świetle passe-partout)
  2. opakowanie 6772  
70 x 65 cm (w świetle passe-partout)
  3. opakowanie 6764  
48 x 34 cm (w świetle passe-partout)
  4. opakowanie 6742  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)
  5. opakowanie 6741  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)
  6. opakowanie 6752  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)
  7. opakowanie 6753  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)
- ed. 4/10

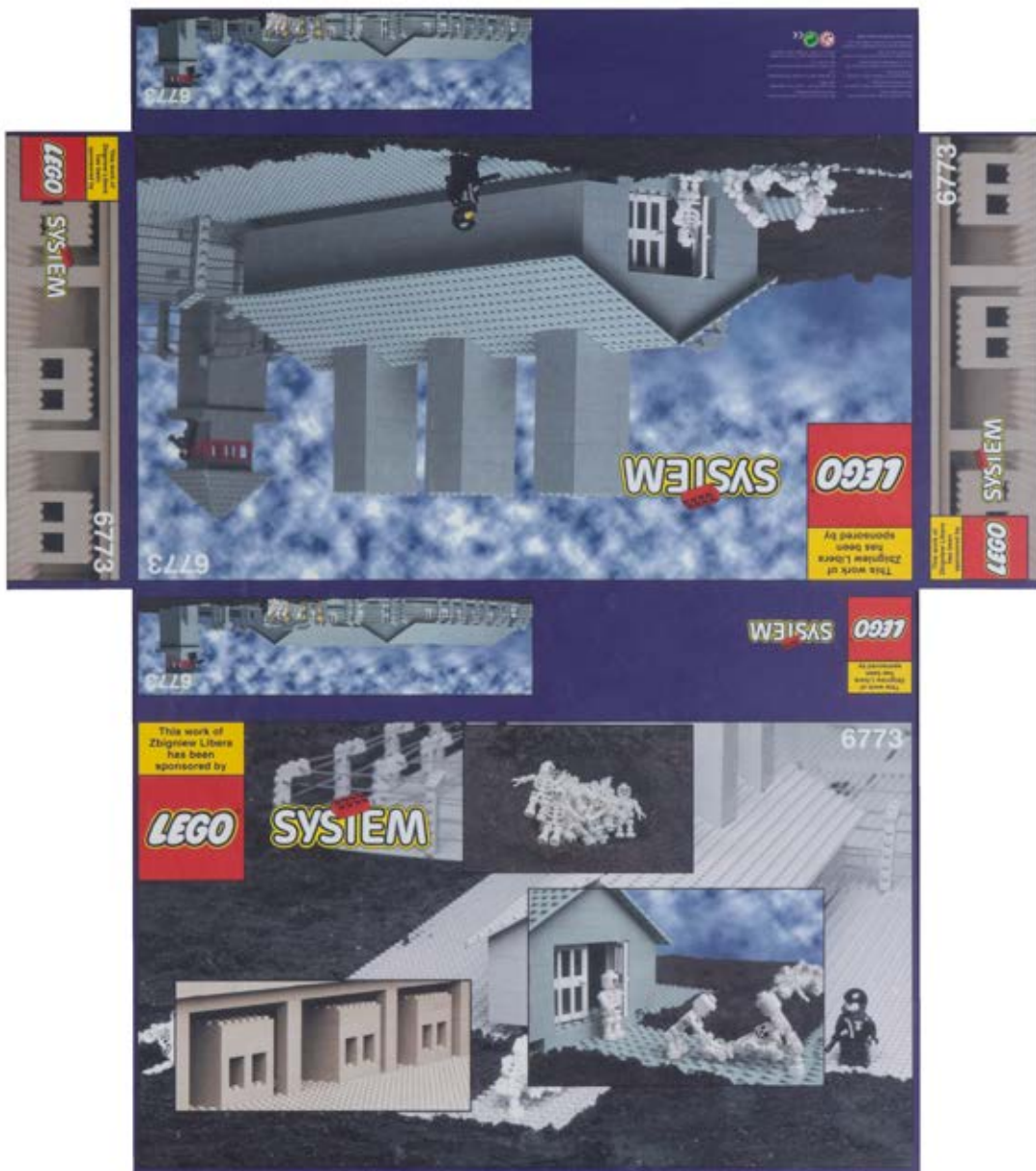
estymacja:

**180 000 – 250 000 PLN**

40 100 – 55 600 EUR







1. opakowanie 6773  
70 x 65 cm (w świetle passe-partout)



2. opakowanie 6772  
70 x 65 cm (w świetle passe-partout)



3.opakowanie 6764  
48 x 34 cm (w świetle passe-partout)



4. opakowanie 6742  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)



5. opakowanie 6741  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)



6. opakowanie 6752  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)



7. opakowanie 6753  
23 x 21 cm (w świetle passe-partout)



„Myśl, która doprowadziła mnie do zrobienia tej pracy, dotyczy samej racjonalności, która jest podstawą systemu klocków lego, a która wydała mi się przerażająca: nie można z tych klocków zbudować nic, na co nie pozwala precyzyjny, racjonalny system”.

Zbigniew Libera

Zbigniew Libera to artysta, który chętnie eksperymentuje w przewrotny sposób z kodami kulturowymi, tworząc fotografie, instalacje, obiekty oraz rysunki. Często jego realizacje uznawane są za kontrowersyjne, a sam autor określany wręcz mianem twórcy sztuki krytycznej. „Lego. Obóz koncentracyjny” uznawane jest za jedno z najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat 90. i za najsłynniejsze dzieło autora. Praca składa się z siedmiu pudełek klocków, z których artysta zbudował nazistowski obóz koncentracyjny oraz seria fotografii. Całość została wykonana z klocków, które artysta zapożyczył z istniejących zestawów Lego. Klocki dostarczyła artyście duńska firma Lego, dlatego na pudełku znajduje się napis: „This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego”, za co firma chciała podać Liberę do sądu, ale do procesu ostatecznie nie doszło. Nie był to jednak koniec kontrowersji wokół pracy. Realizacja Libery odbiła się głośny echem w mediach oraz była dyskutowana w szerokich kręgach, co było spowodowane głównie zbyt dosłownym odczytaniem intencji autora. Dodatkowo kurator polskiego pawilonu w Wenecji w 1997, Jan Stanisław Wojciechowski, nie dopuścił jej do wystawy pomimo zaproszenia artysty do uczestnictwa w wydarzeniu. W efekcie Libera zdecydował się wycofać z udziału w ekspozycji. Szokowanie publiczności, tworzenie prac pobudzających dyskusję, jest bliskie artyście. Jak wspominał w wywiadzie: „Marcel Duchamp mówił, że jeśli coś nie jest szokujące, to w ogóle nie jest dziełem sztuki. I choć mówił to dawno, w jakimś sensie bym się z nim zgodził, dlatego, że żyjemy w świecie naprawdę zaśnieconym obrazami, również sztuką. Trochę w tym przysypiamy i trzeba czasami nas przebudzić”. (Zbigniew Libera, oprac. Zofia Cielątkowska, Ninatka, dostęp: <https://ninateka.pl/artukul/ksw-zbigniew-libera>)

Jakie jest przesłanie pracy „Lego. Obóz koncentracyjny”? Artysta, podobnie jak Mirosław Bałka, był jednym z pierwszych artystów, którzy podjęli dyskusję na temat Holocaustu po 1989, jednak posłużył się w tym przypadku zupełnie nowym językiem. Libera podjął próbę przeniesienia dyskusji o zagładzie z dyskursu historycznego w obszar współczesności, w sferę kultury masowej. Jak zauważył Stach Szablowski: „Libera w twórczy sposób spożytkował krytyczne teorie Michela Foucaulta, 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. Zamiary artysty rozumiane były jednak często zbyt dosłownie; praca wywoływała początkowo oburzenie. (...) Mimo skandalizującej aury otaczającej ‘Lego’, praca ta stała się jedną z najgłośniejszych polskich realizacji ostatnich dwóch dekad również w wymiarze międzynarodowym; jeden z egzemplarzy projektu Libery trafił do kolekcji Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku („Lego. Obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery – Stach Szablowski, Narodowe Centrum, dostęp: <https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/-lego-oboz-koncentracyjny-zbigniewa-libery-stach-szablowski>).

232 †

## KIJEWSKI / KOCUR

"Help Yourself - Pneumatycznie", 1996

instalacja, 115 x 80 x 80 cm  
lego, poliuretan, pierze, pleksi

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008

„Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 2009

„Złoty strzał / Kijewski/Kocur”, 29.09-28.11.2015

Kijewski/Kocur, Gdańska Galeria Miejska 2, Gdańsk, 16.03-29.04.2018

Kijewski/Kocur to duet artystyczny, pod którym kryła się dwójka twórców – Marek Kijewski i Małgorzata Malinowska. Kijewski ukończył Wydział Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Malinowska natomiast jest absolwentką Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Artysty inspirowali się nawzajem, a życie i sztuka stanowiły dla nich jedność. Warto wspomnieć, że do śmierci Kijewskiego w 1997 wszystkie prace podpisywali jako duet.

W swojej twórczości artyści badali różnorodne obszary kultury wizualnej, swobodnie łącząc elementy z tzw. kultury wysokiej oraz niskiej. Zaprezentowana praca „Help yourself – pneumatycznie” należy do cyklu spektakularnych kolażowych form przestrzennych. Twórcy w obrębie jednej pracy łączyli materiały takie jak żelki Haribo, klocki Lego, sztuczne futra, kamienie szlachetne czy nawet 24-karatowe złoto. W przypadku zaprezentowanej instalacji posłużono się materiałami, takimi jak wspomniane lego, ale także pierze, które zdobią umieszczone na szczycie obiektu skrzydła. Ich twórczość postrzega się jako ikoniczną oraz definiującą refleksję na temat wczesnego kapitalizmu na polskim gruncie i w polskiej kulturze wizualnej. Często sięgali po relatywnie przystępny język odnoszący się do popularnych gustów i nieraz z premedytacją flirtowali z kiczem.

O wyjątkowości twórczości duetu na tle polskich artystów nawiązujących do pop-artu pisał Piotr Policht: „Twórczość Kijewskiego/Kocur wypada na tym tle o tyle rewolucyjnie, że po raz pierwszy faktycznie bierze się świadomie za bary nie tyle z wizerunkami popkultury zza zachodniej granicy, co z fetysyzmem towarowym późnego kapitalizmu. Jeśliby więc szukać jej konceptualnych krewniaków na Zachodzie, to byłby to tyleż Warhol, co – bardziej nawet – przedstawiciele, mówiąc słowami Hala Fostera, 'sztuki cynicznego rozumu' USA doby Reagana – Haim Steinbach i Jeff Koons. Artysty problematyzujący relację pomiędzy towarowym pożądaniami a auratycznością nie tyle obiektu, co marki, w przemyślanych przez pryzmat epoki późnego kapitalizmu 'ready-made'ach' odsłaniający i jednocześnie napędzający polityczną ekonomię towaru-znaku”. (Piotr Policht, Fallus versus wibrator. Narracje transformacyjne, 30 kwietnia 2020, Blok magazine, dostęp: <https://blokmagazine.com/fallus-versus-wibrator-narracje-transformacyjne/>).



233 †

## PAWEŁ ALTHAMER

1967

### Zestaw prac z akcji "Bractwo Lektyki", 2009

instalacja, 5 x 250 cm (wymiary największej części pracy)

instalacja składa się z:

4 komże dla członków bractwa  
flamaster/bawełna, około 110 x 65 cm  
sygnowane u dołu: 'ALTHAMER'

2 tabliczki reklamujące akcję  
flamaster/deska, 41 x 30 cm  
opisane na awersie: 'BRACHTWO LEKTYKI | OFERUJE KURSY I RYNEK GŁÓWNY  
- WAWEL | OPŁATA DO USTALENIA Z BRACHTWEM | OBCIĄŻENIE MAX. 80 KG |  
BROTHERHOOD OF PLANQUIN | OFFERS RIDE | MAIN SQUARE - WAWEL CASTLE  
| PRICE TO BE DISCUSSED | WITH BROTHERHOOD | MAX. WEIGHT 80 KG/176 LB'  
sygnowane na odwrocie: 'ALTHAMER'

projekt logo  
druk, długopis/papier, 30 x 21 cm  
sygnowany u dołu: 'P. ALTHAMER'

2 tyczki do przenoszenia lektyki  
drewno bambusowe, 250 cm (dł. całkowita)

4 regulowane pasy do podtrzymywania tyczek  
tworzywo sztuczne, 170 cm (dł. maksymalna)

estymacja:  
15 000 – 28 000 PLN  
3 400 – 6 300 EUR

#### WYSTAWIANY:

ArtBoom Festival, Kraków, 17.06.2009

„Bractwo Lektyki” to projekt, w którym Paweł Althamer proponuje spojrzeć na miasto okiem przybysza z zewnątrz – z innego świata, z kosmosu. Dla tego artysty miasto jest sceną, ze wspaniałymi dekoracjami i fascynującą historią, a on sam zamierza wprowadzić do niego atmosferę podobną niezwykłym karnawałom w Wenecji, uroczystościom Dalekiego Wschodu. Tajemnicze „Bractwo Lektyki” odegrało przez chwilę niecodzienny spektakl zaprojektowanych przez artystę lektyk. To, co zwykłe i codzienne – droga do domu, z pracy, spacer – stało się tym, co niezwykle. Pasażer lektyki „Bractwa” udaje się w tajemniczą, niemal magiczną podróż po równie tajemniczych i magicznych uliczkach miasta. Althamer zaproponował doświadczenie iluminacji, być może podobnej do tej, którą przedstawiają zwiastuny do jego filmów „w czasie rzeczywistym”: wszystko to, co na pozór wydaje się zwykłe i codzienne, jest tak naprawdę niezwykle, wyjątkowe i piękne. Wystarczy być tylko wystarczająco uważnym, by tego doświadczyć.

Prezentowana praca stanowi część instalacji, która odegrała główną rolę w akcji Althamera. W jej skład wchodziły cztery ręcznie zdobione przez autora komże członków bractwa, tyczki do przenoszenia lektyki i pasy do jej montowania. Integralną częścią są też tablice reklamujące usługi bractwa, sygnowany projekt logo i fotografia. Członkami „Bractwa Lektyki” były osoby wynajęte przez artystę. Taki rodzaj działania bywa określany mianem „performansu delegowanego”, czyli takiego, który polega na działaniu za pośrednictwem innych osób, zaproszonych do działania polegającego na współpracy czy mediacji.







Paweł Althamer, fot. Weronika Szmuc, Archiwum festiwalu sztuk wizualnych ArtBoom, krakowskie Biuro Festiwalowe

Paweł Althamer to rzeźbiarz, performer i twórca akcji, instalacji i filmów video. Wykształcony w słynnej „Kowalni” – pracowni Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Althamer jest aktualnie jednym z najbardziej znanych w Europie polskich artystów. Do jego najważniejszych prac należą projekty o charakterze społecznym, takie jak Park Rzeźby na Bródnie, akcja „Wspólna sprawa” czy „Marsz Żydów”.

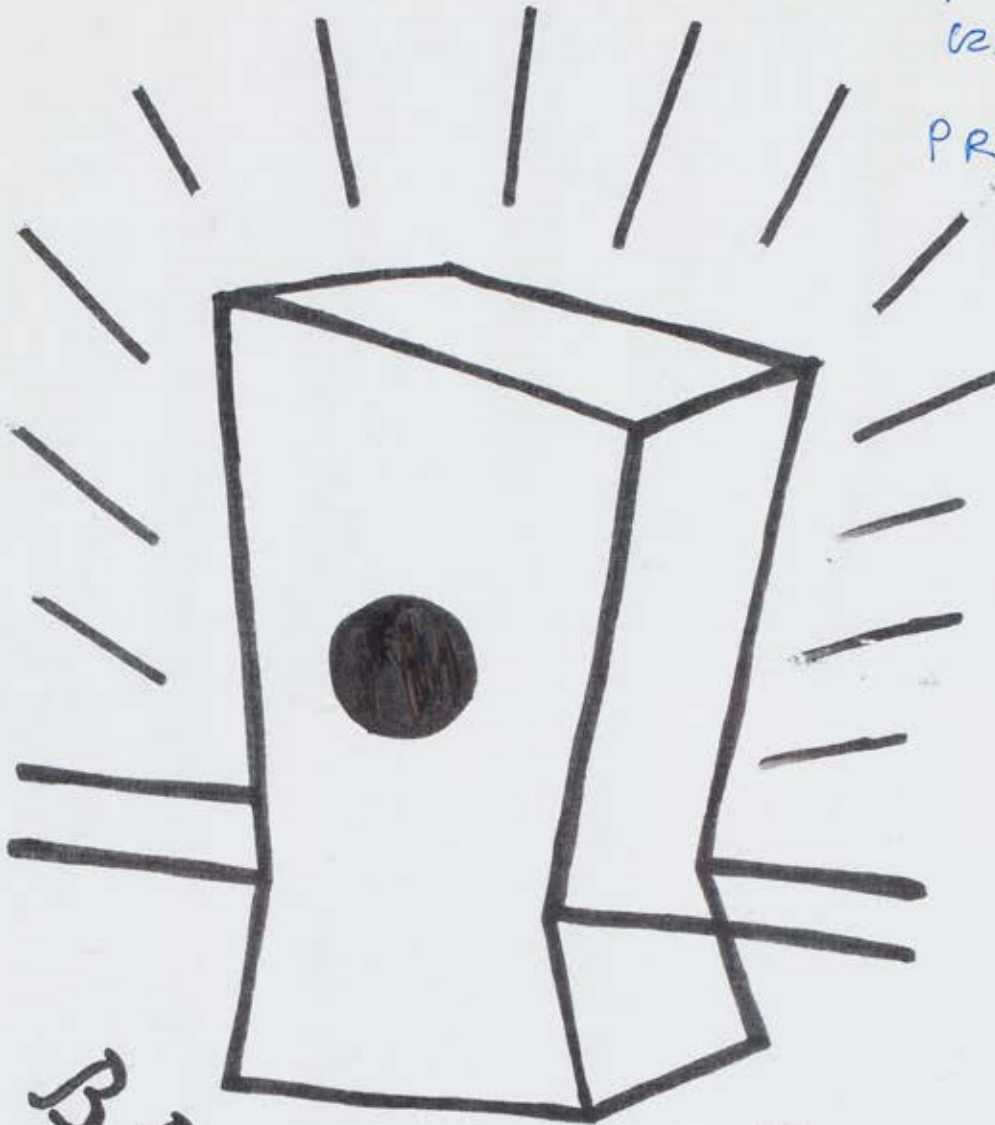
Rzeźba w sztuce Alhamera nabiera niespotykanego znaczenia. Jako prace dyplomową artysta zaprezentował hiperrealistyczny, dwuznaczny autoportret. Z jednej strony praca odnosiła się do wymaganego na Akademii kunsztu i stawianego artyście wymagania (i znanego od starożytności paradygmatu) tworzenia mimetycznych odwzorowań rzeczywistości. Z drugiej, stanowiła dosłowny substytut obecności artysty. Figura stała się „pośrednikiem” artysty, fizycznie zastępując go podczas obrony dyplomu. Sam Althamer opuścił salę, pozostawiając grono profesorów wobec swego autoportretu oraz filmu wideo, na którym widać, jak opuszcza budynek Akademii, jedzie do lasu oraz, zrzuciwszy ubranie, „łączy się z naturą”.

Działanie przez pośredników jest jedną ze strategii artystycznych przyjętych przez Althamera. Tak stało się w 2000 roku, gdy artysta przekonał mieszkańców jednego z bloków na warszawskim Bródnie, by przez zgaszanie i zapalenie świateł w oknach swych mieszkań ułożyli napis „2000”. Akcja „Bródno 2000” przerodziła się wówczas w lokalne święto. Mieszkańcy bloku stali się tym samym w projekcie Alhamera aktorami, prawdziwymi wykonawcami akcji.

Wcześniej, w 1992, artysta zatrudnił bezdomnych, którzy jako „obserwatorzy” przechodniów reklamowali pismo „Obserwator”. Na potrzeby działania i instalacji „Astronauta 2” na Documenta X w Kassel w 1997 roku artysta zatrudnił mężczyznę, by ten zamieszkał na czas trwania wystawy w przyczepie przerobionej na przestrzeń mieszkalną. Ten, także jako alter ego artysty, reprezentował obcego, również w znaczeniu przybysza z Polski. Z kolei podczas wystawy Alhamera w Chicago w 2001 roku polski imigrant w USA pracujący jako malarz pokojowy, przyjaciel artysty z czasów liceum, codziennie przemalowywał ściany galerii na nowy kolor.

LOGO - PROPOZYCJA

MOŻE ZOSTAĆ IMIENIOME  
PRZEZ "BRACTWO"  
RĘCZNIE NAMALOWANE NA "HABITACH  
FARBA DO MATER  
CZARNA (?)



PRZEZ CZEŁO  
"BRACTWA"

RÓWNIEŻ

JAKO  
OZNAKĘ

MIEJSC.

POSTOJU

BRACTWO  
DEKTYKI









BRACTWO  
ŁĘKTYKI

234 †

**ROBERT KUŚMIROWSKI**

1973

**"Makieta projektu rozbiórki", 2010**

instalacja, 105 x 190 cm (wymiary największej pracy)

zamalowany na biało rower typu damka  
ok. 190 x 105 cm  
sygnowany na siodelku: 'Kuśmirowski'

zamalowany na biało szyld ulicy Szerokiej 32 w Krakowie  
29 x 25 x 25 cm

zamalowany na biało sznurek z rozwieszonym praniem  
105 x 39 cm

zamalowany na biało uchwyt wraz z białą flagą  
75 x 20 cm

estymacja:

**15 000 – 28 000 PLN**

3 400 – 6 300 EUR

**WYSTAWIANY:**

ArtBoom Festiwal, Kraków 2010

**LITERATURA:**

ArtBoom Festival. Festiwal sztuk wizualnych Kraków, red. Magdalena Gołębiewska,  
Magdalena Bińczycka, Kraków 2010, s. 54-59 (il.)









Instalacja „Makieta projektu rozbiórki”, fot. Weronika Szmuc, Archiwum festiwalu sztuk wizualnych ArtBoom, krakowskie Biuro Festiwalowe

Instalacja „Makieta projektu rozbiórki” pochodzi z akcji Roberta Kuśmirowskiego zrealizowanej w 2010 przy ulicy Szerokiej 32 w Krakowie. Akcja polegała na stworzeniu tytułowej makiety poprzez całkowite zamalowanie na biało fasady przeznaczonej do rozbiórki krakowskiej kamienicy. Fasada została wzbogacona o detale, które kojarzą się z zamieszkiwaniem przestrzeni: wywieszone pranie, niewielka biała flaga, rower przywiązany do słupa – również zamalowanego na biało. Biała fasada została oznaczona w miejscach, gdzie miałyby uderzać burząca kula, lub gdzie mogłyby zostać podłożone ładunki wybuchowe. Tym, co intryguje, jest fakt stworzenia makiety czegoś, co ma zostać unicestwione – a nie zaś czegoś, co dopiero ma powstać. Tym samym fasada kamienicy staje się makieta projektu rozbiórki samej siebie. Dekonstrukcja makiety w tym przypadku wiąże się z dekonstrukcją rzeczywistego obiektu.

„Makieta projektu rozbiórki” jest nawiązaniem do wcześniejszego projektu Roberta Kuśmirowskiego, kiedy w 2009 w Blankenberge we Flandrii, w pierzei zadbanych kamienic stworzył atrapę zrujnowanej fasady. W bogatym zachodnioeuropejskim kurorcie był to akt umieszczenia zapomnianego, nędznego budynku – rodem z innego świata. Kuśmirowski stworzył wizję rzeczywistości, która dopiero może się wydarzyć. Podobnie zrobił w Krakowie, tworząc projekt pewnego rodzaju końca trwania obiektu będącego tkanką miasta. Tym samym artysta zadaje pytanie o rolę sztuki i twórcy w przestrzeni publicznej. Co więcej, kluczowy staje się wątek wanitatywny. Odtwarzanie jest sposobem podejmowania tematu krótkotrwałości, przemijalności czy w końcu śmierci kultury materialnej.

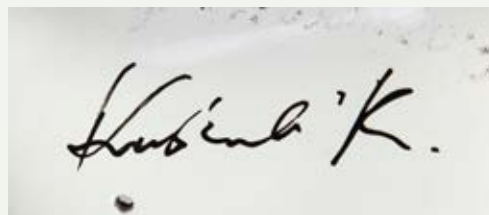
W zachowanej formie główną częścią instalacji „Makieta projektu rozbiórki” jest pomalowany na biało rower typu damka. Jest to obiekt powiązany z wcześniejszą twórczością Roberta Kuśmirowskiego. W 2003 artysta przeprowadził akcję „Wymarsz rowerowy”: na wystawę w Lipsku w Galerie für Zeitgenössische Kunst Kuśmirowski dotarł z oddalonego o 1200 km Paryża przez Luksemburg na rowerze z lat 20., przebrany za strój z epoki. Wcielił się w postać przedwojennego cyklisty, co uwiecznił na fotograficznych autoportretach, wykonywanych po drodze. W kolejnym roku odbył pieszą wędrówkę z Łodzi do Paryża, nawiązując do słynnej marszruty Brāncușiego.

Robert Kuśmirowski to jeden z najwybitniejszych polskich twórców instalacji i sztuki environment. Nazywany jest „geniuszem atrapy”, „genialnym imitatorem”, „fałszem i manipulatorem rzeczywistości”. Jego prace opierają się na tworzeniu ludzko podobnych imitacji starych przedmiotów, dokumentów, fotografii czy sytuacji. Zazwyczaj nie stanowią kopii jakiegoś istniejącego pierwowzoru, lecz przywołują kulturę materialną pewnej epoki. Kuśmirowski powiedział, że odtwarza rzeczy takimi, jakimi chciałby je widzieć.

Tym, co skierowało artystę do podjęcia studiów na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie, była fascynacja muzyką, która dalej odgrywa ważną rolę w jego twórczości. Koncepcja stwarzania pozornie realnych sytuacji, które nawiązują do pewnych sentymentów czy nostalgii, zmaterializowała się jeszcze na studiach. Twórca instalacji odtworzył fragment naturalnej wielkości stacji kolejowej we wnętrzu Galerii Białej w Lublinie, wykorzystując w tym celu eksponaty z pracowni Zespołu Szkół Kolejowych w Lublinie i Muzeum Kolejnictwa Wąskotorowego w Karczmiskach, a także „podrabiając” tabor kolejowy z wagonem naturalnych wymiarów. Rok później odbył się opisany wyżej „Wymarsz rowerowy”, a w tym samym 2003 wykonał rekonstrukcję pracowni artystycznej z okresu PRL-u w CSW Zamku Ujazdowskim. Po jednej stronie przestrzeni ustawił gotowe i znalezione przedmioty, po drugiej zimitował lustrzane odbicie owej pracowni, wykonując wszystkie eksponaty własnoręcznie. Na przełomie 2009 i 2010 Kuśmirowski zaprezentował w londyńskim Barbican Centre „Bunker” – tajemniczy i niepokojący bunkier z czasów II wojny światowej. Do jednej z najbardziej znanych prac należy 20-metrowa instalacja „Tężnia Sztuki” – rekonstrukcja dawnej tężni solankowej do inhalacji, prezentowanej m.in. w Kielcach na Placu Artystów, przed gmachem Muzeum Narodowego w Krakowie, w CSW Zamek Ujazdowski.



Instalacja „Makieta projektu rozbiórki”, fot. Weronika Szmuc, Archiwum festiwalu sztuk wizualnych ArtBoom, krakowskie Biuro Festiwalowe



235 †

## MAREK PIASECKI

1935–2011

### Bez tytułu

asamblaż, 23,5 x 17 x 4 cm  
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

**7 000 – 10 000 PLN**

1 600 – 2 300 EUR

Marek Piasecki to jeden z najwybitniejszych polskich artystów II połowy XX wieku. W 1967 wyemigrował do Szwecji. Zajmował się fotografią, grafiką oraz rzeźbą, jego twórczość sytuuje się na pograniczu różnych technik i nurtów artystycznych, wykazując związki z przedwojennym surrealizmem i neo-dadaizmem lat 60.

Już w latach 40. Piasecki zaczął kolekcjonować różne przedmioty. Z czasem stały się intrygującym elementem tworzonych przez niego obiektów i kompozycji. Jednym z najbardziej charakterystycznych motywów jego sztuki stała się lalka – często bohaterka nie tylko asamblaży, ale również fotografii. Rozczłonkowane przedmioty stawały się niezwykle estetycznymi obiektami sztuki – jeden z nich prezentujemy w niniejszym katalogu.

Dzieciństwo Marka Piaseckiego przypadło na lata II wojny światowej, podczas której był świadkiem aresztowania rodziców. Sam ze względów politycznych został skazany w latach 50. na 6 lat więzienia. Choć ostatecznie w więzieniu spędził niecałe 2 lata, to pobyt tam zniszczył mu zdrowie: „Może to okoliczności, w których miał żyć artysta, czyli polska powojenna i komunistyczna rzeczywistość lat 50. i 60. XX wieku były tak przeraźliwie obce, że trzeba było na stałe nadać owym lalkom duszę i fantazję, stawiając je powyżej rzeczy, by przetrwać i dać świadectwo złożoności ludzkiej kondycji?” (Marta Smolińska, Czy warto marnować swoje najczystsze zapasy dla ciał przeraźliwie obcych? Uwagi o motywie lalki w twórczości Marka Piaseckiego, [w:] Marek Piasecki. With Care, [red.] Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, Poznań 2017, s. 93).





236 †

**ŁUKASZ SUROWIEC**

1985

**Bluza i kij bejsbolowy z serii "Black bloc", 2017**

bluza z rękawiczkami w rozmiarze M  
95 x 45 cm

kij bejsbolowy  
80 x 5 cm  
sygnowany: 'Łukasz Surowiec'

obiekty pochodzą z edycji 10 prac

estymacja:

**6 000 – 10 000 PLN**

1 400 – 2 300 EUR

**WYSTAWIANY:**

Spojrzenia 2017 Nagroda Deutsche Bank, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,  
Warszawa, 09.09-12.11.2017 – nagroda publiczności



„Jedną z bardziej krytycznych opinii, jaką ostatnio usłyszałem, jest, że moje projekty wciąż pozostają paradigmatami klasycznie rozumianej sztuki. Jednak ze względu na moje zainteresowania widzę siebie bardziej jako praktyka postsztuki, czyli twórcę zjawisk osadzonych w społecznym i codziennym życiu. Wydaje mi się, że obecna scena sztuki coraz wyraźniej obiera ten właśnie kierunek”.

Łukasz Surowiec



Łukasz Surowiec

„Black Bloc” Łukasza Surowca jest przykładem artystycznej akcji w duchu sztuki relacyjnej, rozumianej jako takiej, która obrazuje, wytwarza i podtrzymuje relacje międzyludzkie. Prezentowana w Zachęcie instalacja przybrała formę butiku z odzieżą dla anarchistów. Jednak projekt dalece wykracza poza swoją formę. By nabyć zaprojektowane przez Surowca ubrania i akcesoria w postaci kolorowych kijów bejsbolowych, brandowanych kostek brukowych, koktajli Mołotowa (bez benzyny), czy kominiarek, można było podzielić się dokumentacją ze swojego udziału w proteście wobec wszelkich form władzy: protesty przeciwko wyzyskowi, rasizmowi, faszyzmowi, homofobii, eksmisjom oraz w obronie miejsc pracy. Akcja Surowca to przykład sztuki, lub jak woli artysta – post-sztuki – która nie cofa się przed krytycznym zaangażowaniem i potrafi stanąć w otwartym sporze ze status quo, również politycznym. Projekt nie tylko sprowokował widzów do wzięcia udziału poprzez podzielenie się swoją historią, ale stał się załącznikiem dla kolejnej serii dzieł.

W niniejszym katalogu prezentujemy bluzę z kapturem oraz żółty kij bejsbolowy. Kolekcja mody Surowca wpisuje się w taktykę „Black-bloc”, która przede wszystkim opiera się na odpowiednim, utrudniającym identyfikację stroju. Ubrania tego typu powinny być czarne i możliwie jednolite. Nie powinny odznaczać się żadnymi wyróżnikami typu paski, naszywki, napisy. Charakterystyczne są spodnie bojówki, wygodne buty – glany, bluza z kapturem, czarne czapki z daszkiem. Strój powinny uzupełniać kominiarki lub chusty do zasłaniania twarzy, czasami także okulary przeciwsłoneczne. Najpopularniejszą bronią Czarnego Bloku są kamienie oraz – rzadziej – koktajle Mołotowa. Sporadycznie są to petardy, świece dymne, pojemniki z farbą, proce, drewniane pałki, metalowe rurki.

„Przedsięwzięcie, które przygotowuję w ramach Spojrzeń, jest formalnie podobne do moich wcześniejszych realizacji, w których pojawia się motyw ekonomicznie utopijnych sposobów wymiany. Tym razem postanowiłem wykorzystać moje umiejętności z zakresu projektowania ubioru do stworzenia kolekcji inspirowanej wizerunkiem antyfaszystów stosujących podczas manifestacji taktikę czarnego bloku (black bloc), która m.in. opiera się na dobraniu utrudniającego identyfikację stroju. Zaprojektowane i uszyte ubrania wraz z przynależnymi im gadżetami mają zostać zaprezentowane w formie charakterystycznej dla konfekcji odzieżowej. Będzie można je oglądać, wybierać, przymierzać, kupować. Różnica tkwi w sposobie dystrybucji. Wybrany produkt można nabyć na dwa sposoby: klasycznie – poprzez zakup – albo za pomocą wymiany. Aby otrzymać wybrany produkt drogą wymiany, należy dostarczyć do miejsca ekspozycji dokumentację fotograficzną wraz ze zgodą na wykorzystanie wizerunku (lub własnoręcznie wykonany transparent) potwierdzającą udział w strajkach lub protestach przeciwko wszelkim formom władzy, eksmisji z mieszkań, wyzyskowi, rasizmowi, faszyzmowi, ksenofobii, a także w protestach i manifestacjach w obronie miejsc pracy, mniejszości, sprawiedliwości społecznej. W przyszłości z zebranych materiałów mogłaby powstać książka lub wystawa, a zgromadzone pieniądze umożliwiłyby kontynuację przedsięwzięcia. Proponowany projekt wykorzystujący estetykę taktik manifestacyjnych jest próbą promowania i poszerzenia wiedzy na temat strategii oporu oraz poruszanych przez współczesnych anarchoindykalistycznych kwestii. Wydaje mi się, że wystawa sponsorowana przez jeden z największych światowych banków jest znakomitym miejscem promocji tych treści”.

Łukasz Surowiec w rozmowie z Dorotą Monkiewicz, Spojrzenia 2017, Nagroda Deutsche Bank, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki; dostęp 8.11.2020: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/spojrzenia-2017>



„Spojrzenia 2017 – Nagroda Deutsche Bank”, widok wystawy (od prawej) Ewa Axelrad „Sztama 2”, Łukasz Surowiec „Black Block”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 09.09 – 12.11.2017, fot. Marek Krzyżanek, CC BY-SA





237 †

## BARTOSZ KOKOSIŃSKI

1984

"Obraz pożerający scenę domową" z cyklu "Obrazy pożerające rzeczywistość", 2011

technika własna, 127 x 110 x 45 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Kokosiński 2011'  
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

3 600 – 5 600 EUR

### WYSTAWIANY:

Bartosz Kokosiński, Roman Siwulak, Obrazy o malarstwie  
i malarstwo o obrazach, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk  
Pięknych, Kraków, 19-24.01.2012  
10. Konkurs Gepperta. Co robi malarz? BWA Wrocław,  
Galeria Awangarda, 14.10-27.11.2011

### LITERATURA:

10. Konkurs Gepperta. Co robi malarz?, katalog wystawy,  
Wrocław 2011, s. 69 (il).  
Grzegorz Borkowski, Obrazy pożerające wyzwania, „Obieg”, 18.11.2013

Bartosz Kokosiński w swojej twórczości porusza zagadnienia związane z fenomenem obrazu oraz zadaje pytania dotyczące jego statusu i znaczenia. Artysta posługuje się płótnami, które poddaje różnorodnym interwencjom oraz deformacjom, w efekcie akcentując materialność dzieła. Często wygina ich strukturę, zdarza się, że wyrwaca je na drugą stronę lub nawet wprowadza do ich wnętrza inne przedmioty. Zaprezentowana praca to obraz składający się z wygiętego w literę U blejtramu, na który naciągnięto płótno. W efekcie, patrząc na namalowaną scenę, widz odnosi wrażenie trójwymiarowości oraz bycia częścią przedstawienia. Posługując się różnymi odcieniami koloru niebieskiego, szarego oraz białego Kokosiński przedstawił pełną napięcia scenę, w której centrum przedstawił młodego człowieka, prawdopodobnie po bójce lub wypadku, ze śladami krwi na twarzy w kolorze intensywnego błękitu.

W swojej twórczości Kokosiński nawiązuje do tradycji malarstwa. Chętnie oraz często eksperymentuje z konwencjami, formatami i tworzy obiekty z pogranicza instalacji. Jak opowiadał o początkach swoich fascynacji materiałem w sztuce: „Skupiłem się nie tylko na tym, co malować, ale wręcz utożsamiałem się z obrazem. To może dość górnolotne, ale zacząłem się przyglądać obrazowi z każdej strony, zastanawiać się nad tym, co może się z nim dziać, dlaczego jest taki kuszący, dostrzegać, że materiał obrazu też jest ważny. Właściwie to może nawet cofnąć się do liceum (śmiech), bo wówczas też korciły mnie obiekty, choć nigdy nie miałem odwagi, by pójść stricte w stronę rzeźby. Ale majsterkowanie, ogólnie praca z materiałem, były i są mi bliskie” (Bartosz Kokosiński, Rozmowa Marii Rubersz z Bartoszem Kokosińskim, Chrobotanie obrazami, Warszawa 2019, s. 19, dostęp: [http://bartoszkokosinski.com/wp-content/uploads/2020/03/bartosz-kokosinski-katalog\\_2019.pdf](http://bartoszkokosinski.com/wp-content/uploads/2020/03/bartosz-kokosinski-katalog_2019.pdf)).





17

Handmade Paper



# SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 1 GRUDNIA 2020, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI  
„Cyprysy”, 1905



**MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
24 listopada – 1 grudnia 2020

# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020, 19:00

TADEUSZ MAKOWSKI  
„Dzieci i zwierzęta”  
(Jardin d’acclimatation), 1928



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
1 – 10 grudnia 2020

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 15 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK WANIEK  
Kompozycja, 1971



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
5 – 15 grudnia 2020

# MŁODA SZTUKA

IZABELA GAŁĄZKA  
„Pracowniczki II”, 2020

AUKCJA 22 GRUDNIA 2020, 19:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
12 – 22 grudnia 2020

# SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**GRAFIKA ARTYSTYCZNA**  
**26 STYCZNIA 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 20 GRUDNIA 2020**

kontakt: Marek Wasilewicz  
m.wasilewicz@desa.pl,  
22 163 66 47, 795 122 702



**ART OUTLET SZTUKA DAWNA**  
**9 LUTEGO 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 5 STYCZNIA 2021**

kontakt: Paulina Adamczyk  
p.adamczyk@desa.pl,  
22 163 66 14, 532 759 980



**PRACE NA PAPIERZE**  
**25 LUTEGO 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 20 STYCZNIA 2021**

kontakt: Małgorzata Skwarek  
m.skwarek@desa.pl,  
22 163 66 48, 795 121 576



**XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE**  
**18 MARCA 2021**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 10 LUTEGO 2021**

kontakt: Tomasz Dziewicki  
t.dzewicki@desa.pl,  
22 163 66 46, 735 208 999



# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**PRACE NA PAPIERZE**  
18 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 11 STYCZNIA 2021**

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



**KLASYCY AWANGARDY PO 1945**  
4 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 1 LUTEGO 2021**

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



**NOWE POKOLENIE PO 1989**  
11 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 8 LUTEGO 2021**

kontakt: Artur Dumanowski  
a.dumanowski@desa.pl,  
22 163 66 42, 795 122 725



**FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA**  
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:  
**4 MARCA 2021**

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

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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

#### 3. Estymacja

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

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Pass

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

#### 7. Transakcja warunkowa

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

#### 8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

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

#### 9. Stan obiektu

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

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

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

### II. AUKCJA

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

#### 1. Przebieg aukcji

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

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

## 2. Licytacja osobista

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

## 3. Licytacja telefoniczna

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

## 4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

## 6. Tabela postępień

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 10 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: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

### 3. Odstąpienie od umowy

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

### 4. Reklamacje

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

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

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

### 6. Transport i przesyłka

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

### 7. Pozwolenie na eksport

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

### 8. Zagrożone gatunki

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

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

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

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

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

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

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

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli 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

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

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

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

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

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 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 wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio 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 danej osoby artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

## 10. PRAWA AUTORSKIE

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

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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





# GHOST



Self-assured power. Refined and agile.  
Our most elegant and engaging Magic Carpet Ride yet.

**Discover new Ghost – the purest expression of Rolls-Royce.**

## ROLLS-ROYCE

MOTOR CARS

WARSAWA

Auto Fus Group

T.: +48 22 541 14 21 | [rolls-roycemotorcars-warsaw.pl](http://rolls-roycemotorcars-warsaw.pl)

Fuel economy and CO<sub>2</sub> results for the Ghost:  
Combined 15.2–15.7 l/100 km. CO<sub>2</sub> emissions: 347–358 g/km.

Figures are for comparison purposes and may not reflect real-life driving results, which depend on a number of factors including the accessories fitted (post-registration), variations in weather, driving styles and vehicle load. All figures were determined according to a new test (WLTP). The CO<sub>2</sub> figures were translated back to the outgoing test (NEDC) and will be used to calculate vehicle tax on first registration. Only compare fuel consumption and CO<sub>2</sub> figures with other cars tested to the same technical procedure.

© Copyright Rolls-Royce Motor Cars Limited 2020. The Rolls-Royce name and logo are registered trademarks.











