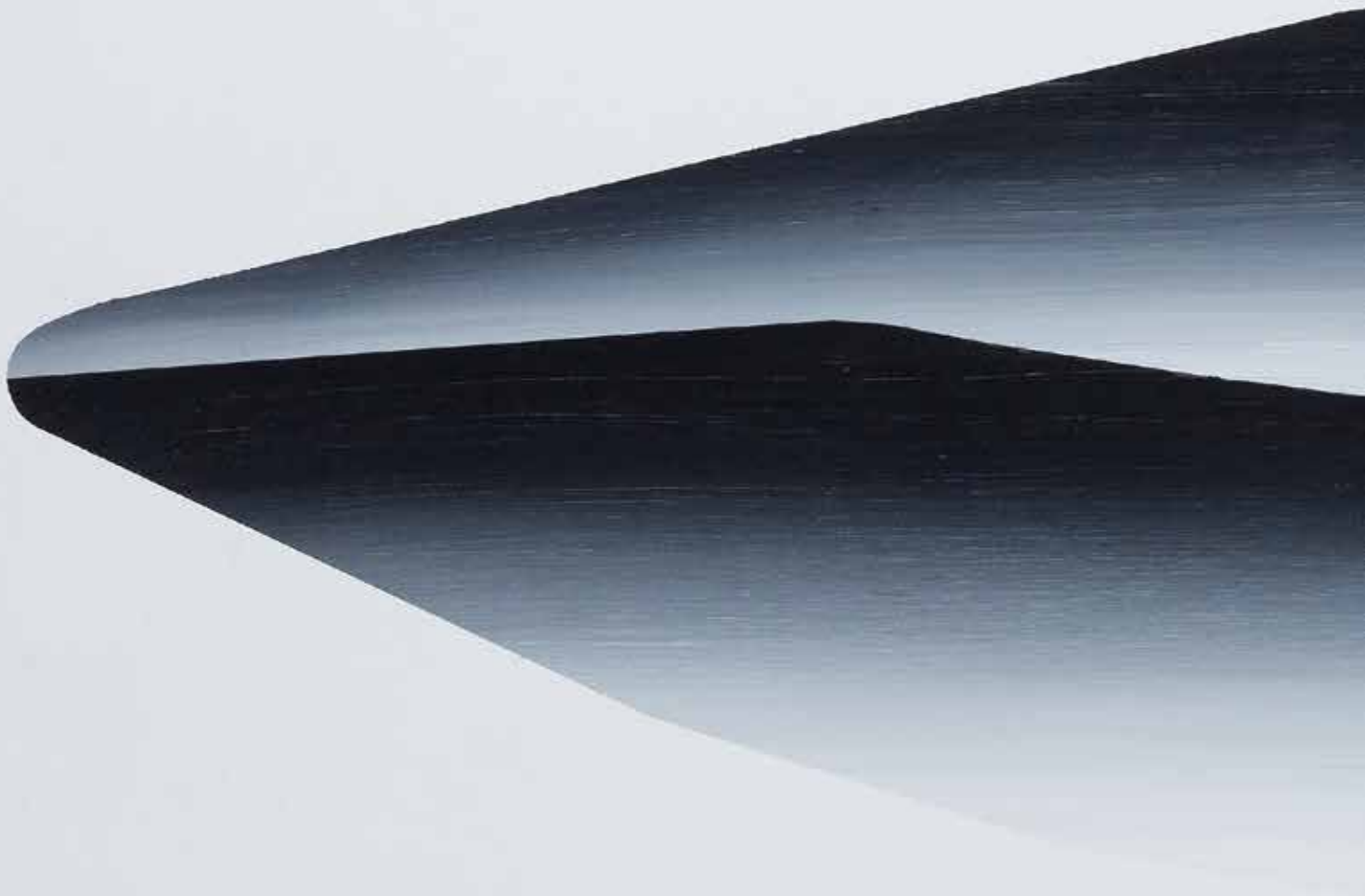




FEMINIZM I SZTUKA KOBIET

AUKCJA 13 WRZEŚNIA 2018 WARSZAWA









E. ROSENSTEIN

1965





FEMINIZM I SZTUKA KOBIET

AUKCJA

13 WRZEŚNIA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

30 SIERPNIA – 13 WRZEŚNIA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

KATARZYNA ŻEBROWSKA *Redakcja katalogu*, k.zebrowska@desa.pl, 22 163 66 49, 539 546 701

AGATA SZKUP *Koordinator sprzedaży*, a.szakup@desa.pl, 22 163 67 01, 692 138 853



- Abakanowicz Magdalena 10 - 13
Anto Maria 22
Bańda Basia 59
Berezowska Maja 6 - 8
Bogacka Agata 55
Boznańska Olga 3
Chamczyk Izabela 63
Chrostowska Halina 16
Demko Iwona 60 - 62
Falender Barbara 23
Górna Katarzyna 49 - 50
Grzeszykowska Aneta 54
Gustowska Izabella 41 - 42
HueckelSerafin Grupa 66 - 67
Janin Zuzanna 52
Jarema Maria 15
Kozyra Katarzyna 49
Kuryluk Ewa 28 - 31
Lach-Lachowicz Natalia 24 - 25
Markul Angelika 56
Maziarska Jadwiga 19
Murak Teresa 32 - 33
Muter Mela 1 - 2
Nieznalska Dorota 53
Partum Ewa 38 - 40
Pągowska Teresa 34 - 35
Pinińska-Bereś Maria 36 - 37
Piotrowska Krystyna 43 - 44
Piskorska Liliana 69
Pokrzywnicka-Borowska Irena Bronisława 5
Rajkowska Joanna 51
Rolando Bianka 65
Rosenstein Erna 17 - 18
Sawicka Jadwiga 45
Ska Aleksandra 68
Stryjeńska Zofia 4
Szapocznikow Alina 14
Ślesińska Alina 9
Świdzińska Ewa 47 - 48
Tyszkiewicz Teresa 26 - 27
Wiernik Natalia 64
Wolniak Olga 57 - 58
Zbrożyna Barbara 20 - 21
Żebrowska Alicja 46



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 00, prenumerata@desa.pl

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny bizuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

KONTA BANKOWE

mBank S.A., SWIFT BREXPLPWWA3

PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

EURO: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005

USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

OKŁADKA FRONT poz. 52 Zuzanna Janin, "Portret studentki (Nelly Józefiny Egjersdorff, Wydział Filozofii UW, 1918, legitymacja nr 5774)", 2016-2018

II OKŁADKA - STRONA I poz. 55 Agata Bogacka, "Lips 3", 2018 r. • STRONY 2-3 poz. 18 Erna Rosenstein, "Śmierć czarownicy", 1965 r.

INDEKS poz. 61 Iwona Demko, "Różowy kwadrat na białym tle. Dla kobiet, które nieustannie się krzątają", 2015 r.

III OKŁADKA poz. 10 Magdalena Abakanowicz, "Pregnant", 1970/80 r. • IV OKŁADKA poz. 62 Iwona Demko, "Joni", 2017 r.

Feminizm i sztuka kobiet. Aukcja 13 września 2018 r. • ISBN 978-83-66038-38-7 • Kod aukcji 555KOL010

Nakład 2 500 egzemplarzy • Konceptcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak i Paweł Bobrowski
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Wiceprezes
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgową*
tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. Kadr i Plac*
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Joanna Andruszko
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomaszkievicz, *Kierownik ds. Logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



ANNA SZYRKARCZUK
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



MAREK WASILEWICZ
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 50



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



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



ARTUR DUMANOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



KAROLINA KOŁTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



**KAROLINA
ŁUŹNIAK-MARCHLEWSKA**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GRES
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
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 CIEŚIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WOŁYNIAK
Specjalista ds. logistyki
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



Dorota Nieznalska, "Złota królowa", 2009 r.



MARTA SMOLIŃSKA KOBIECA GENEALOGIA SZTUKI POLSKIEJ

Pozycja kobiet na polskiej scenie artystycznej jest obecnie niekwestionowana. Ich twórczość w XX i XXI wieku stanowi ważny głos zabierany w sprawach nie tylko emancypacji, cielesności, siostrzeństwa, seksualności, gender czy kobiecej tożsamości, lecz również w związku z aktualną sytuacją polityczną. Kobiety są odważne, ponieważ odczarowują i de(kon)struują tematy tabu, które wiążą się z erotyką, kwestią nieustannej presji bycia piękną czy uprzedmiotowieniem kobiecych postaci podawanych w tradycyjnej sztuce – niczym smakowite dania – mężczyznom do konsumpcji. Pokazują ciała zarówno erotyczne, jak i te zwyczajowo pozostające poza sferą widzialności: chore i postarzałe, zmienione cierpieniem i wiekiem. Bez zahamowań mówią „ja”, lecz czynią to nie po to, by rozwijać jakiś szczególny rodzaj kobiecego narcyzmu, a raczej by zakomunikować konkretny przekaz, przełamując usankcjonowaną kulturowo kobiecą bierność i podporządkowanie mężczyźnie. Patrząc chronologicznie, w trakcie aukcji „Siostrzeństwo. Feminizm i sztuka kobiet” zaprezentowane zostaną prace artystek od ikonicznej Zofii Stryjeńskiej (ur. 1891), która w przebraniu mężczyzny studiowała malarstwo w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, po Lilianę Piskorską (ur. 1988), która z kolei przedstawia się następująco na własnej stronie internetowej: „Wychowana na wsi, ochrzczona i bierzowana ateistka, weganka ze względów etycznych, nieheteronormatywna lesbijka”. Między Stryjeńską a Piskorską działają wyraziste, genialne artystki, które tworzą coś w rodzaju kobiecej genealogii polskiej sztuki. Belgijka filozofka Lucy Irigaray wzywała „żebyśmy uznały istnienie kobiecej genealogii po to, by nie zostać współniczkami zabójstwa matki. Istnieje genealogia kobiet w naszej rodzinie: mamy matkę, babkę, prababkę po linii matki oraz córki. Na wygnaniu, w rodzinie ojcowsko-mężowskiej, zapominamy trochę o swoistości tej kobiecej genealogii, a nawet jesteśmy doprowadzane do wyparcia się jej. Spróbujmy umieścić się w tej kobiecej genealogii, aby zdobyć i ochronić naszą tożsamość”. Postulaty Irigaray można stosować nie tylko w życiu, lecz również w trakcie konstruowania kanonów historii sztuki i pisania narracji obejmującej sztukę polską w XX i XXI wieku. Są tam wszak tak mocne osobowości jak Erna Rosenstein i Jadwiga Maziarska, członkinie Grupy Krakowskiej skupionej wokół macho Tadeusza

Kantora. W ich dorobku artystycznym widać traumę wojny i Holocaustu. Z kolei u Szapocznikow pojawia się udreżone chorobą ciało, które przedtem w sztuce polskiej w zasadzie nie bywało w taki analityczny i świadomy sposób reprezentowane. Natalia LL epatuje natomiast erotyzmem i pokazuje, że w seksie jest równoprawną partnerką, która także pożąda, podąża za chucią i pozostaje aktywna, nie wstydząc się własnych pragnień. Magdalena Abakanowicz, Barbara Falender i Maria Pinińska-Bereś uzmysławiają swoimi pracami, jak rozmaite mogą być oblicza rzeźby, wykonywanej przez kobiety – artystki. Dla Teresy Murak ciało to z kolei żyzne miejsce zasiewów, co wskazuje na pierwotne związki z naturą. Ewa Partum w międzyczasie zaznacza, że małżeństwo jest przeciwko kobiecie, feminizując polski konceptualizm – jej dotyk jest wszak dotykiem kobiety. Izabella Gustowska snuje swoją przepiękną wizualną narrację o naturze kobiecości nieustannie sięgając po własny wizerunek. W latach 90. XX wieku owe drzewo genealogiczne uzupełniają przedstawicielki tzw. sztuki krytycznej: Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra czy Alicja Żebrowska. Są radykalne, szczególnie w relacji do cielesności oraz zagadnień związanych z tożsamością płciową. Dorota Nieznalska staje się bojowniczką o wolność artystycznej wypowiedzi, a proces związany z jej realizacją „Pasja” wzbudza gorące dyskusje. Obecnie z kolei Iwona Demko postfeministycznie celebrytuje róż jako barwę kobiecości, a Aleksandra Ska zamienia się w artystkę i wychodzi na ulicę w trakcie czarnych protestów, by w ich kontestacyjnej atmosferze stworzyć sztukę jako rodzaj politycznych działań, a nie obiekty przeznaczone do prezentacji w galerii. Kobiece genealogia polskiej sztuki jest zatem potencjałem. Ponadto jej siłą jest również to, że artystki są świadome potencjału mediów, w których pracują, co dodatkowo doskonale służy sile sformułowanych przez nie przekazów. Pomiędzy datami urodzin Stryjeńskiej i Piskorskiej mija prawie pełne stulecie, w trakcie którego kobiety – artystki powodują, że konary drzewa genealogicznego sztuki polskiej są coraz mocniejsze. Aukcja „Siostrzeństwo. Feminizm i sztuka kobiet” jest zatem odzyskiwaniem i utwierdzaniem tej kobiecej genealogii polskiej sceny artystycznej. Nie tylko nie nosimy już gorsetów, lecz po prostu odważnie jesteśmy we wszystkich sferach życia – nawet tych, które kiedyś były typowo męskie.



Jadwiga Sawicka, Sukienka, 2004 r. (detal)

IZABELA KOWALCZYK

ARTYSTKI POLSKIE: OD AWANGARDY DO SIOSTRZEŃSTWA

Twórczość kobiet przez długi czas pozostawała niedoceniona na rynku sztuki, zarówno polskim, jak i zagranicznym. Ich prace nie były wystawiane na aukcjach tak często jak prace mężczyzn, były też niedoszacowane, jeśli chodzi o ceny. Jest to związane z tradycyjnym myśleniem zakorzenionym w historii sztuki, według którego prawdziwym mistrzem i artystą był zawsze mężczyzna. Linda Nochlin, pisząc w 1971 roku swój słynny esej „Dlaczego nie było wielkich kobiet artystek”, wskazała na liczne ograniczenia, które nie pozwalały kobietom w pełni rozwijać swojej twórczości. Między innymi do końca XIX wieku nie miały wstępu na akademie, dostępu do studiów z nagiego modela, możliwości odbywania podróży artystycznych. Stereotypy osadzały kobiety w sferze domu i natury, pozwalając im zaistnieć w sztuce jedynie w formie biernej, a więc pod postacią aktów, nie pozwalały im natomiast być aktywnymi twórczyniami. Jeszcze na początku XX wieku uważano, że twórczość i kobiecość wykluczają się ze sobą. Druga fala feminizmu i rodząca się wraz z nią sztuka feministyczna przyniosły przełom w myśleniu o sztuce kobiet. Liczne wystawy i publikacje poświęcone sztuce feministycznej spowodowały, że zaczęła ona cieszyć się coraz większym zainteresowaniem. Dlatego również rynek sztuki zwraca się w stronę twórczości kobiet, która, mimo upływu czasu, nie traci na swojej aktualności, a wręcz przeciwnie – wciąż posiada swoją siłę i prowokuje do nowych odczytań. Charakteryzuje ją odwaga w przelamywaniu artystycznych konwencji, odkrywanie kobiecej cielesności i seksualności, namysł nad kulturową tożsamością kobiet, a także refleksja na temat pozycji kobiet w społeczeństwie. Niezwykle ważne jest nowatorstwo stosowanych przez artystki technik, które sprawia, że prace te mają w wciąż niezwykłą siłę oddziaływania.

Aukcja „Siostrzeństwo. Feminizm i sztuka kobiet” obejmuje zarówno twórczość artystek związanych z powojenną awangardą, znanych polskich rzeźbiarek i malarzek, artystek będących prekursorkami sztuki feministycznej w Polsce, a także artystek feministycznych młodszego pokolenia. Tym samym aukcja prezentuje bardzo zróżnicowany obraz sztuki kobiet w Polsce, pozwalając też śledzić zachodzące w niej przemiany.

Najstarsze z prezentowanych tu artystek jak Erna Rosenstein i Jadwiga Maziarska interesowały się przede wszystkim materialnym aspektem malarstwa, ujawniając cielesność malarskiego gestu. Alina Szapocznikow, Alina Ślesińska, Barbara Falender i Magdalena Abakanowicz to prekursorki nowego myślenia rzeźbiarskiego. W sposób bezkompromisowy wprowadziły one do rzeźby kobiecą cielesność, jak i techniki kojarzone z kobiecym rękodziełem (odwołania do tkactwa u Abakanowicz). Na szczególną uwagę zasługuje Alina Szapocznikow, której prace składają się najczęściej z odcisków ciała, wskazując na zmysłowość, siłę witalną, ale też degradującą ciało chorobę (późne prace odnoszące się do choroby nowotworowej artystki). Szapocznikow traktowała ciało jako źródło wszelkiej radości, wszelkiego bólu oraz wszelkiej prawdy. Kobiece ciało było też tematem niezwykłych aktów Teresy Pągowskiej. Z kolei Teresa Murak łączyła namysł nad cielesnością ze zgłębianiem praw natury. W swoich zasiewach ciepłem swego ciała ogrzewała kiełkujące rośliny, które zamieniały się w szaty artystki.

Część artystek, jak: Maria Michałowska, Teresa Tyszkiewicz i Ewa Partum, na przełomie lat 60 i 70. zwróciło się w stronę konceptualizmu. Sztuka lat 70. to czas wielości postaw artystycznych: rozwijającego się konceptualizmu, krytyki języka sztuki, jak również pojawiającego się zainteresowania płcią, seksualnością i tożsamością. Te profeministyczne wątki, obecne w sztuce takich artystek jak

Natalia Lach-Lachowicz, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Teresa Murak, Teresa Tyszkiewicz, Izabella Gustowska, Zofia Kulik łączą się z konceptualnym podejściem oraz odrzuceniem tradycyjnych mediów na rzecz fotografii, filmu oraz performance'u. Choć w Polsce tego czasu feminizm jako ruch społeczny był jeszcze nieobecny, lata 70. przynoszą zainteresowanie feminizmem w sztuce. Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum zwróciły uwagę na problemy uprzedmiotowienia kobiety, ukazywania jej jako obiektu konsumpcji (w pracy Natalii LL zatytułowanej Sztuka konsumpcyjna z 1972 roku role uległy odwróceniu, tutaj kobieta konsumowała banany, parówki, które można odczytać jako aluzję do męskiego przyrodzenia). Pojawiła się też kwestia fetyszyzacji kobiecego ciała (dotyczyły tego między innymi akcje Ewy Partum, która konfrontowała własną nagość z przestrzenią publiczną). Artystki zaatakowały spojrzenie „męskiego widza” przekształcające ciało kobiety w obiekt służący wizualnej przyjemności. Ów widz został zdemaskowany – na przykład w pracach Marii Pinińskiej-Bereś, w których na stołach zastawionych fragmentami kobiecego ciała zarysowane zostały męskie ręce lub w pracach z użyciem lustra, gdzie schwyte zostało spojrzenie widza.

W sztuce Natalii LL, Izabelli Gustowskiej, Ewy Kuryluk z lat 70. i 80. pojawił się też problem odwzorowywania, bez zbędnych pięknie i masek, własnego wizerunku. Artystki ujawniły w ten sposób to, co pozostało w sztuce poza sferą widzialności – wizerunek kobiety nieprzystający do powszechnie panującego ideału urody. Ukazały również dramat wywołany procesami starzenia się.

Całkowitą zmianę w podejściu do sztuki oraz problematyki płci przynoszą lata 90., okres po transformacji ustrojowej, kiedy artyści zaczynają odpowiadać na nowe wyzwania związane z rzeczywistością konsumpcyjną, zwracając uwagę na stereotypy płci, a także nowe zagrożenia dla wolności kobiet (jak wprowadzony w 1993 roku zakaz aborcji). W tym czasie zaczyna w Polsce rozwijać się w pełni feminizm. Definiowanie własnej podmiotowości, kwestie związane z cielesnością i seksualnością, sposoby dyscyplinowania ciała to główne tematy sztuki krytycznej i feministycznej, a szczególnie twórczości takich artystek jak Zofia Kulik, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Zuzanna Janin, Alicja Żebrowska, Dorota Nieznalska, Ewa Świdzińska. Pojawia się też analiza języka jak u Jadwigi Sawickiej. Twórczość ta jest odważna, bezkompromisowa, nierzadko narażając się na fale krytyki. Skrajnością zaś jest skarczenie artystów za ich prace, jak to miało miejsce w przypadku „Pasji” Doroty Nieznalskiej.

Z kolei w sztuce po 2000 roku pojawia się więcej ironii oraz żartu. Artystki stają się „niegrzecznymi dziewczynami” śmiało wywracającymi stereotypy i drwiącymi z tradycyjnego podziału płci. Dotyczy to sztuki artystek najmłodszego pokolenia takich jak Basia Bańda, Iza Chamczyk, Agata Bogacka, Maria Michałowska, Aneta Grzeszykowska, Liliana Piskorska, Iwona Demko i Aleksandra Ska. W ich sztuce akcent położony jest na niezależność, ukazanie własnej siły, ale też zabawę i przyjemność. Artystki zdają sobie sprawę z potrzeby kobiecej solidarności, siostrzeństwa, co szczególnie uwidacznia się w sztuce najnowszej komentującej polską rzeczywistość w odniesieniu do Czarnych Protestów.

Sztuka kobiet w Polsce jest nowatorska, odważna, pojawiają się w niej odniesienia do cielesności i seksualności. Z jednej strony jest delikatna i zmysłowa, z drugiej – materialna, bezpośrednia, uderzająca w społeczne tabu oraz przelamująca stereotypy. Z pewnością należy ona do najciekawszych zjawisk w polskiej sztuce najnowszej.



Alina Szapocznikow, "Ventre" ("Brzuch"), ok. 1967 r. (detail)



Ewa Kuryluk, "Chusta I", 1980 r. (detal)

KATARZYNA LEWANDOWSKA

CIAŁO /ODWAGA / RADYKALIZM / SIOSTRZEŃSTWO / FEMINIZM

ONE WALECZNE

Tekst dedykowany Oksanie Szaczko

„Pisz tak, żeby nikt cię nie krępował, nie więził: ani mężczyzna, ani idiotyczny mechanizm kapitalizmu, w którym wydawnictwa są podstępny i uniżony sługami ekonomicznej konieczności działającej przeciwko nam i usadowionej na naszych barkach; ani nawet ty sama. Prawdziwe teksty kobiece, teksty z kobiecym seksem – właśnie tego oni zdecydowanie nie lubią, boją się ich, budzą w nich wstręt. Maluje się on równo na gębach recenzentów, redaktorów odpowiedzialnych i samych szefów u szczytu władzy”.
Tych pięć tytułowych słów – mocnych w swoim brzmieniu, które tworzą nierozzerwalną blokadę, stabilną strukturę, mandaliczny diagram bez centrum, w moim przekonaniu stanowią o sile wypowiedzi artystycznej – tej, związanej z szeroko rozumianą kobiecością. Intensywność i ważność tych słów – kluczy, są charakterystykami działań twórczych, którym wierzę i które mnie poruszają. Ich totalność właściwie w każdym aspekcie życia, całkowicie odsłania fasadowość rzeczywistości, w której z jakiegoś powodu znaleźliśmy się oraz destrukcyjnych działań tak zwanej ludzkości. Te artystki uderzają celnie, są zdeterminowane, na ostro. I zawsze przez swoje ciało, ponieważ tak jest najuczciwiej. Są również aktywistkami, które wspólnie wspierając się wychodzą w miasto. Ulicznicze – petrolezy – podpalające za pomocą nafty. Rozmontowują patriarchalny, heteroseksualny, biały, kapitalistyczny, mizoginistyczny system, który jest bezwzględny, okrutny i nieprawdopodobnie opresyjny wobec żeńskości.

- *Jestem Wkurwiona* – krzyczy Aleksandra SKA

- Regino Galindo, dlaczego Twoja sztuka jest tak okrutna?

- Żyję w kraju pełnym przemocy, stąd bierze się moja sztuka, w której też jest przemoc. Moje ciało nie jako ciało indywidualne, lecz ciało społeczne, ciało wspólne, ciało globalne. Bycie mną czy też patrzenie z mojej perspektywy, z perspektywy jej, jego, ich doświadczeń, ponieważ wszyscy jesteśmy równocześnie sobą i innymi. Ciało, które jest ciałem wielu osób, które wciąż się tworzy, które wciąż się sobie przeciwstawia, ponieważ świat powoduje ból, krępuje, dusi, niszczy; my, którzy jesteśmy również innymi, nie starajmy się przetrwać, lecz reagujmy, przeciwstawiamy się, tworzymy.

Ciało stało się najważniejszym medium dla sztuki współczesnej. Zbiologizowane, pozbawione wielowiekowej, religijno-mitycznej symboliki, jest materiałem najczęściej wykorzystywanym przez artystki.

odsłony

1. Jej i moje ciało umiejscowione blisko ziemi: skóra, kości, krew, mięso. Te z kolei odsyłają do doświadczeń samego ciała, czyli: wydzielin z ciała (Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, 1992), krwi (Ana Mendieta, *Untitled body-track*, 1974), tożsamości (kobiecej / Cindy Sherman, *Untitled/Bus Riders II*, 1976/2000), bólu (Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973), nagości – ciała waginalne (Carolee Scheemann, *Interior Scroll*, 1975), seksualności (Hannah Wilke, *Through the Large Glass*, 1976), choroby (Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996), rozkładu (Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione*, 1971), śmierci (Teresa Margolles, *Catafalco*, 1997).
2. Feminizm i feministyczna teoria oraz praktyka – obydwie usytuowane w przestrzeni historyczno-artystycznej. Według mnie kategoria jest w pełni zasadna, ponieważ feminizm, szczególnie ten zaangażowany i krytyczny w przeszłości tak jak i teraz koncentruje się na ciele. Artystki korzystały/ją z ciała poprzez różne środki wyrazu, mniej lub bardziej z nimi eksperymentując. Ciało stało się polem walki z męską, agresywną optyką tłumaczoną, tradycją i religią. Narodziła się artystka totalna.

Kim ona jest? To kobieta, której działania wnikają głęboko pod skórę, jej własną i tego, który patrzy. Artystka totalna posługuje się narzędziami – ciałem, mową i umysłem, po to, aby rozmontować opresyjne struktury, pojawiające się na każdym poziomie egzystencji. Artystka totalna nie układa się z nikim, reprezentuje postawę, która nie jest choćby w najmniejszym stopniu konformistyczną i tym samym ją zawstydzającą. Wycina ze świata fragmenty i uważnie się im przygląda, eksploruje je, krytycznie komentuje. Swoją sztuką wchodzi głęboko w życie. Ryzykuje i prowokuje i zmusza do działania. Siłą artystki totalnej jest szczerłość i autentyczność. Artystkę totalną interesuje sztuka oporu i sprzeciwu. Jest tyle Wojowniczek, o których należałoby napisać.

3. Punktem wyjścia jest figura Innej(go)/Obcej(go), niedookreślonego. To ktoś wykluczony poza normatywne granice obowiązujące w antropocentrycznej, fallicznej, monoteistycznej wrażliwości. Inna(y), to ta(en) która(y) zamieszkuje przestrzeń liminalną, taką pomiędzy, nierozpoznany przez ogół. Pomiędzy plusem i minusem, schematycznym, binarnym podziałem usytuowane są niezwykle ciekawe tożsamości, hybrydalne, inne, ludzkie i nieludzkie, ujęte przez Rosi Braidotti w figurę podmiotu nomadycznego – krytyczną świadomość, sprzeciwiającą się zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowaniach. (...) Posiadający potencjał pozytywnego redefiniowania, otwierania nowych możliwości dla życia i myślenia, szczególnie dla kobiet, a jeszcze bardziej dla kobiecych feministek.

dla Oksany Szaczko

„(...) sztuka ciała ma szczególną siłę oddziaływania na widza (...) feministyczna sztuka wykorzystująca ciało, może być dogłębnie polityczna, stawiająca wyzwanie budowaniu podległości kobiecej”.

niewinność

Niewinność Jacka Staniszeńskiego zobaczyłam w dniu, w którym zmarła Oksana Szaczko, aktywistka z FEMEN-u, od kilku lat mieszkająca w Paryżu. Bojowniczką, której działalność kształtowała moje postrzeganie rzeczywistości. To była odważna dziewczyna poddawana bezpośredniej opresji władzy: białoruskiej i putinowskiej, okrutnej wobec niej, poniżającej i sprawiającej ból. W tej nierównej walce wykorzystwała najmocniejszą broń – swoje ciało, drobne, piękne, niewinne. Stawała naprzeciwko zuniformizowanych chłopców – tych w mundurach, uzbrojonych, zapiętych pod szyję, w ciężkich butach i tych w garniturach w krawatach w butach w szpic. Na jej nagim ciele znajdował się tekst skierowany do nich, prosty i ostry – ponieważ mieli szybko skojarzyć: Fuck God, Fuck Church, Fuck Control! Była radykalną, wierną kontynuatorką wojowniczek z lat siedemdziesiątych: Kate Millet, Sulamith Firestone, Carol Hanisch, bell hooks, Angeli Devis.

Jej gniewne, performatywne działanie !:! mąciło gładką powierzchnię codziennych stereotypów. Matryca zbudowana z mizoginistycznych paranoi pękła, kiedy Oksana Szaczko „przybywała z daleka: spoza czasu, z pustkowie, gdzie wiodła swój żywot czarownicy, spod spodu, spod 'kultury', z dzieciństwa, tak bolesnego, że trzeba je zapomnieć, pogrzebać w niepamięci. Była małą dziewczynką uwięzioną w 'zle wychowanym' ciele. Pełna rezerwy, niedostępna nawet sama dla siebie, zimna jak glaz. Nieczuła. Ale cóż się pod tym kłębiło!” Niby popełniła samobójstwo w swoim paryskim mieszkaniu.

niewinność/jacx badder staniszewski

Delikatność tego wizerunku porusza. Frontalnie usytuowana twarz kobiety, jakby pośmiertna maska wdziera się w pamięć

usilnie. Nie można jej zapomnieć. Przestrzeń pomiędzy, liminalna, chyba najbardziej przejmująca, dzieje się wówczas, kiedy dochodzi do zetknięcia cielesnego/martwego z wsysającym w siebie biologiczność i fizyczność. 'Prawie martwota' Oksany jest podkreślona przez błękitno białą, zimna kolorystykę.

Et(er)yczna niewinność w tym przypadku staje się wartością estetyczną, wydaje się najważniejszą i podstawową przez którą należałoby opisać formę. Tutaj każdy element w moim przekonaniu powinien być definiowany etycznie. Taka optyka jest uzasadniona poprzez kontekst, uwikłanie obrazu w okrutną rzeczywistość, sprowadzoną przez twórcę do kobiecej twarzy, wyciekającą z nosa krwią, płynącą przez usta i po brodzie, z półprzymkniętymi oczami, wypełnionymi czarną mazią. Ona płacze czarnymi łzami. Ale twarz jest nieruchoma, nie ma w niej żadnych emocji. Patrzy tylko i ja na nią patrzę. Jesteśmy razem, ona we mnie ja w niej. Na łysej głowie przysiadł ogromny motyl o przezroczystych skrzydłach. Istota, która tak szybko umiera wcześniej przeistaczając się z niepozornej gąsieniczki w skrzydlatego, mniej lub bardziej barwnego owada. Motyl tak się usytuował, że przybrał formę kokardy, dziewczęcego (nie)winnego atrybutu. Ona ma na sobie białą koszulę, zapiętą pod samą szyję, na guzik. I róg kołnierzyka lekko odgiął się do góry. I taka JEST.

Niewinność w całości jest punctum. Zetknięcie jednego z drugim. Nałożenie na siebie jej 'bycia' (Niewinności), mojego i jego (artysty). Trójwymiarowa mandala, w której nie istnieje centrum, to tkanina składająca się z wielobarwnych nitek, przeplatających się wzajemnie, kłącze G. Deleuze, zaczynające się nie wiadomo, gdzie i nigdy się nie kończące. Karmiczne nasiona nagle wychodzące ponad ziemię. Jej, moje, jego. W definicji R. Barthesa punctum to „element, który wyłania się ze sceny, wystrzeliwuje z niej niczym strzała i przebija mnie. Przenikliwie, a jednak stłumione, krzyczy w ciszy. Osobliwa sprzeczność: ruchomy błysk. Ta konfuzja dotycząca umiejscowienia przerwy, punctum jest konfuzją podmiotu i świata, wnętrza i zewnątrz. Jest aspektem traumy w istocie, ta konfuzja może być tym właśnie, co jest traumatyczne”.

Postawa Oksany Szaczko zawiera w sobie wszystko, co jest dla mnie ważne w działaniu artystyczno-teoretyczno-życiowym. Ten jej wojenny taniec, kolejno stawiane gniewne kroki, uderzenie ciałem w twarde tarcze policjantów lub stanie w ciszy, nago. Twórczyni formowała nowy język – kobiecy, bezpardonowy, radykalny. Walczyła o inne kobiety, o ich widzialność, podmiotowość, ich wolność, życie.

Ciało / odwaga / radykalizm / siostrzeństwo / feminizm
Pamięci Oksany Szaczko (1987-2018)

„Ta swawolna dziewczyna jest wszechobecna. Ona cię kocha. Nienawidzi cię. Bez niej twoje życie byłoby nieustanną nudą. Ale ona ciągle płata ci figle. Gdy chcesz się jej pozbyć, Ignie do ciebie. Pozbyć się jej, to pozbyć się własnego ciała – ona jest taka bliska. W literaturze tantrycznej nazywa się zasadą dakini. Dakini jest swawolna. Igra z twoim życiem” (Trungpa Rinpocze).





Natalia LL, "Śnienie", 1978/79 r. (detail)





Olga Boznańska, Kwiaty w wazonie (detal)

I

MELA MUTER (1876 - 1967)

Macierzyństwo. Portret kobiety z dzieckiem (recto) / Pejzaż z Avignon (verso)

akwarela, tusz/papier; 35 × 40,8 cm

nalepka na passe-partout: 'Landscape Near Avignon | By Mela Muter
| Given to Gordon Allen by the Artist, 1950.'

estymacja: 30 000 - 60 000 zł †

POCHODZENIE:

- kolekcja Gordona Allena, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

„W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegółów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych”.

MELA MUTER





Mela Muter w swojej pracowni przy ulicy rue Pascal 40 w Paryżu, ok. 1950-60. Archiwum Emigracji, Toruń

Mela Muter, urodzona w 1876 w Warszawie, pochodziła z zamożnej rodziny: jej ojciec był właścicielem domu handlowego oraz protektorem warszawskiego środowiska literackiego (w tym Leopolda Staffa, Władysława Reymonta czy Jana Kasprzowicza), a brat Zygmunt – cenionym krytykiem literackim działającym w Paryżu. Można zatem stwierdzić, że przyszła malarka od wczesnego dzieciństwa wzrastała w tętniącym życiem środowisku twórczym, które w niezastąpiony sposób wpłynęło na styl jej wypowiedzi. Edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 jako jedna z pierwszych przedstawicielek kręgu École de Paris przeprowadziła się na stałe do Paryża wraz z mężem, Michałem Mutermilchem.

Kobieta o wyrazistej osobowości, nieprzeciętnych zdolnościach i niebawącej urodzie szybko zjednała sobie paryskie środowisko artystyczne. Publikę i krytykę fascynował talent Meli, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna w oparciu o wyraziste plamy barwne, otoczone drgającym, jakby przerywanym konturem. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej określała siebie mianem samouka, co wpłynąć mogło na pewnego rodzaju beztróskę tworzenia, łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego obrazu, jako że często tworzyła prace dwustronne) oraz chęć eksperymentowania i artystyczną płodność. Towarzystwo francuskie fascynowała również pieczołowicie kreowana osobowość twórcza autorki, o czym świadczyć może fakt, że sama wybierała prace prezentowane na wystawach w galeriach. Kolejnym przemyślanym krokiem była symboliczna przeprowadzka do pracowni zajmowanej onegdaj przez wybitnego amerykańskiego portrecistę ostatnich lat belle époque – Jamesa Whistlera. Uchodził on ówczesnie za jednego z najwybitniejszych portrecistów, a Muter, przejąwszy jego mieszkanie przy Boulevard du Montparnasse, w pewien sposób przejmowała też jego reputację. Umożliwiła również swojej nowej klienteli „przypadkowy powrót” w dobrze sobie znany adres. Wreszcie: nowe mieszkanie malarki przylegało do studia innej uznanej portrecistki z Polski, Olgi Boznańskiej. Działania Muter, nawet jeśli spowodowane nadarżającą się okazją czy kwestiami towarzyskimi (wiadomo, że z Boznańską znały się już od 1901), mają w sobie pewien pierwiastek działania marketingowego.

Prezentowana praca powstała na przełomie lat 40. i 50. XX w., kiedy to autorka podróżowała pomiędzy Paryżem a Awinionem. Wraz z wybuchem wojny w obawie przed prześladowaniami udała się na południe Francji, gdzie uczyła rysunku, literatury i historii sztuki w szkole dla dziewcząt. Był to niewątpliwie trudny czas, niespokojny okres wyczekiwania, w którym powstawały przede wszystkim martwe natury. Wbrew pozorom te milczące przedstawienia najtrafniej oddawały wzburzony stan ducha artystki wobec rozgrywanego się na zewnątrz dramatu. Po wojnie Mela wróciła do dawno nieporuszanego tematu macierzyństwa. Dwie postaci, prawdopodobnie matka z dzieckiem, znajdują się w ledwie zarysowanym, lecz swojskim wnętrzu. Kobieta usadowiła dziecko na kolanach i wpatruje się w nie. Jednakże, mimo bliskości, na którą mogłoby wskazywać kompozycyjne ujęcie postaci, przez pracę przebijają melancholia i smutek. Ujawniają się one szczególnie w poważnym i nazbyt dojrzałym wzroku dziecka, wpatzonego szklistymi oczyma w dal, oraz w zamiśnieniu malującym się na twarzy matki. W przedstawieniu tematu macierzyństwa Muter odżegnywała się od czułości, która pojawiła się po raz pierwszy na płótnach impresjonistycznych, m.in. na obrazach Berthe Morisot i Mary Cassatt. Impresjoniści zaczęli czerpać pełnymi garściami z bogactwa życia codziennego w związku z przewrotami estetycznymi w malarstwie oraz wraz ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa jako klasy kupującej. Morisot i Cassatt uwieczniały zatem bliską im rzeczywistość i jako pierwsze skupiły się na głębokim uczuciu łączącym matkę i dziecko (widocznym na płótnie Mary Cassatt pt. „Dziecko w kąpielni”, 1893 r., obecnie znajdującym się w Art Institute w Chicago). Mela Muter, zaznajomiona z impresjonizmem, świadomie obrała inny sposób obrazowania, czasem związany z deformacją, a w prezentowanej przez nas pracy – z grą gestów i spojrzeń. Być może owo poczucie melancholii widoczne na płótnach autorki wiąże się doświadczeniem ścierania się ról malarki i matki, muzy i kochanki (mowa tu relacji z Leopoldem Staffem) oraz wczesną śmiercią jedyne syna.

Datowanie pracy umożliwił opis na odwrociu, a także podjęty pejzaż prowansalski. Ukazuje on charakterystyczny dla południa Francji pagórkowaty krajobraz z niewielkimi zabudowaniami oraz drzewami oliwnymi. Całość spowija delikatna miękkość błękitnych chmur (warto zauważyć, że ten sam błękit posłużył do stworzenia faktury puszystych włosów sportretowanej kobiety).

„Nie zadaję sobie nigdy pytania czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa, wczuć się w jej istotę; jeśli mi się to udaje, wyrażam się przez pryzmat jej osobowości”.

MELA MUTER

rewers



2

MELA MUTER (1876 - 1967)

Portret młodej dziewczyny plecącą warkocz

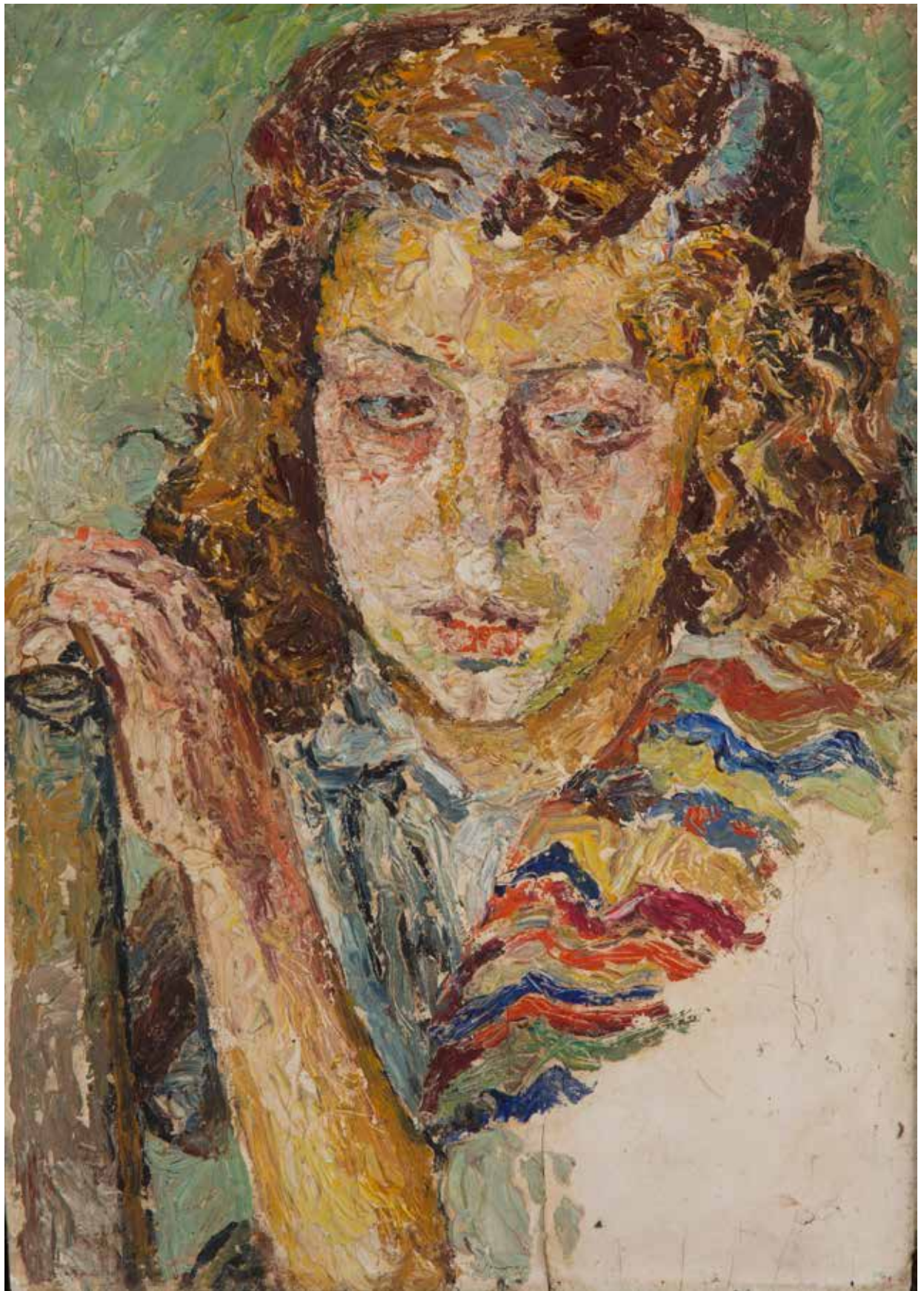
olej/płyta, 45,9 x 31,6 cm

estymacja: 60 000 - 80 000 zł †

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artystki
- kolekcja prywatna, Avignon

„Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzonej'. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy”.



„(...) w chwili, kiedy nie będę mogła
więcej malować, powinnam przestać żyć”.

OLGA BOZNAŃSKA W LIŚCIE DO OJCA, 1896

3

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Kwiaty wazonie

olej/tektura, 30 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Olga Boznańska'

estymacja: 65 000 - 80 000 zł

OPINIE:

- opinia Ewy Bobrowskiej, znawczyni twórczości artystki
z dn. 30 marca 2017 roku





„Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe, pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma blagi”.

OLGA BOZNAŃSKA W LIŚCIE DO JULII GRADOMSKIEJ, 1909

W dziejach polskiej sztuki do II wojny światowej nie było malarki, która osiągnęłaby większe uznanie niż Olga Boznańska. We francuskim okresie twórczości stała się popularną portrecistką paryskich elit, wielokrotnie pokazywała swoje prace na prestiżowych wystawach w Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburgu. W 1911 wybrano ją na prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich w Paryżu, jednej z ważniejszych instytucji emigracyjnego życia artystycznego nad Sekwaną. W 1929 otrzymała Wielki Złoty Medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, a na paryskiej Wystawie Światowej 1937 – Grand Prix za malarstwo. W 1938 jej prace w całości wypełniły Pawilon Polski na Biennale w Wenecji. Boznańska to wyjątkowe dziecko swoich czasów. Urodziła się, gdy edukacja artystyczna stopniowo się liberalizowała, lecz kobiety nadal nie miały wstępu na akademie. Należała jednak do pierwszego pokolenia artystek-profesjonalistek. Twórczość kobiet uważano za rzecz hobbystyczną, domową i osobistą; w krytyce artystycznej epoki, a także późniejszej naukowej historii sztuki utarło się twierdzić, że malarkom przynależały „delikatne” techniki – na przykład pastel – jak też „subtelna” tematyka, choćby portret dziecięcy czy kwiatowa martwa natura. Boznańska, jako portrecistka dziewczynek i kwiatów, w istocie mogłaby się wpisywać w ów klucz, lecz odrębność jej stylizacji, świadomość własnego talentu i zmaganie się ze współczesnym „art worldem” należy uznać za świetne przykłady emancypowania się twórczości kobiecej w ostatnich latach XIX stulecia.

Artystka otrzymała pierwsze szlify u matki Eugenii Mondant. U niej ćwiczyła rysunek i – jak wiele panien z dobrych domów – rozwijała umiejętności w tej technice. Dalszy rozwój autorki przebiegał tylko w prywatnych pracowniach i szkołach artystycznych; nigdy nie otrzymała edukacji akademickiej. W latach 1883-86 uczyła się w pracowni Kaspra Pochwalskiego i Józefa Siedleckiego oraz uczęszczała na Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego. Sam Jan Matejko dostrzegł talent dziewczyny i uznał go za warty dalszego kształcenia. W 1886 Boznańska podejmuje odważną decyzję – wyjeżdża na samodzielne studia do Monachium. W Niemczech utrzymywała się dzięki pomocy rodziny, budowała swój warsztat i tworzyła własną wizję sztuki. Studiowała w prywatnych pracowniach malarzy Carla Kircheldorfa oraz Wilhelma Dürra. W Atenach nad Izarą cieszyła się protekcją przywódców polskiej kolonii artystycznej: Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Jeszcze w Monachium w 1896 odrzuciła propozycję Juliana Fałata – reformatora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie – aby wykładać na wydziale dla kobiet te same uczelnie. Jej sława w lokalnym krakowskim środowisku szybko rosła, mimo to Boznańska zdecydowała się nigdy nie powrócić na stałe do rodzinnego miasta. W pierwszych latach pobytu w Niemczech stworzyła etos własnej twórczości, pojmowanej jako rygorystyczna praca, swoisty zakon sztuki. Formował się światopogląd malarki,

w którym artystka musi pozostawać poza społeczną rolą kobiety jako żony i matki, a w sztuce należy odrzucić obowiązki narodowe. Pisała: „Malowałam zażarcie od rana do nocy, nie bywałam prawie nigdzie, a żyłam entuzjazmem dla sztuki” (Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej, Warszawa 2003, s. 31). Boznańska zdawała się zauważać w twórczości artystycznej pewien „wieczny” pierwiastek, stąd być może jej zamiłowanie do dawnych mistrzów, Diega Velázqueza czy Antona van Dycka. W okresie paryskim, od 1898, Boznańska żyła w stolicy Francji, mieście najważniejszym z punktu widzenia rozwoju sztuki modernistycznej. Wykształciła wówczas styl charakteryzujący się symbolistycznym „zamgleniem” czy „niedopowiedzeniem”. W swoisty sposób dążyła ku malarstwu czystemu, nigdy jednak nie porzuciła przedmiotowości. Styl artystki interpretowano jako wyraz traumy – Joanna Sosnowska rozumiała zanik ciała modela w mgławicowych portretach jako znak nieszczęśliwych, lecz nieokreślonych wydarzeń z życia młodej autorki. W polskiej historii sztuki do dzisiaj pokutuje po cichu wypowiedziane przeświadczenie o Boznańskiej jako skrytej, samotnej, starej panie, która odseparowana od życia, tworzy „ciche” obrazy w „cichej” pracowni. Szczególnie ostatnie retrospektywne wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Narodowym w Krakowie pozwoliły docenić jej talent, inwencję i maestrię jej pędzla na tle takich artystów europejskiego modernizmu jak Berthe Morisot, Édouard Vuillard czy James Whistler. Prezentowane „Kwiaty w wazonie” stanowią wzorcowy przykład intymistycznego dzieła Boznańskiej. Rozwibrowana, różnobarwna warstwa malarska układa się w subtelny barwny symfonię. Kształty i kontury nikną w materii farby, z której wylania się efemeryczne wrażenie. Obrazy kwiatów w obiegowej opinii ludzi XIX-wiecznych były domeną kobiet. Od czasów biedermeyera amatorki w różnorodnych technikach uwieczniały rośliny jako studia artystyczne, a także dekorację kameralnej przestrzeni ogniska domowego. Dopiero mistrzynie europejskiego modernizmu uczyniły z tego gatunku przykład sztuki czystej, która może stać się polem eksperymentu twórczego i awangardą swoich czasów. Boznańska szczególnie w martwych naturach wypowiada się na temat dwóch głównych składników malarstwa – szczególnie docenionych przez nowoczesną teorię i krytykę artystyczną – światła i koloru. Gdy jednak posługuje się nimi, dokonuje osobistej, emocjonalnej notacji rzeczywistości, przekracza ówczesny naturalizm, dąży z wielką konsekwencją ku totalnej poetyczności wyrazu. Maria Poprzęcka trafnie stwierdza: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej” (Maria Poprzęcka, [w:] Agata Jakubowska, Artystki polskie, Warszawa – Bielsko-Biała 2013, s. 189).



Olga Boznańska w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, ok. 1920 r., źródło: cyfrowe MNW

ZOFIA STRYJEŃSKA (1891 - 1976)

"Powitanie o wschodzie słońca" z cyklu "Zaloty", lata 30. XX w.

gwasz, tempera/papier, 90 x 71 cm
sygnowany śr.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja: 70 000 - 100 000 zł †

„Któregoś dnia obudziłam się wcześniej, obok mnie na szerokim francuskim łożu chrapał w głębokim śnie Karol – piękny i najdroższy. Patrzyłam na niego z miłością, ale i przerażeniem, że świat może mi go odebrać, a ja będę bezbronna razem ze swą sztuką”.

ZOFIA STRYJEŃSKA, CHLEB PRAWIE ŻE POWSZEDNI. KRONIKA JEDNEGO ŻYCIA, WOŁOWIEC 2016, s. 29-30

Zofia Stryjeńska interesowała się sztuką od wczesnych lat spędzonej w Krakowie młodości. Początkowo rysowała sceny rodzajowe z otoczenia i fantastyczne kompozycje z wyobraźni. Jako nastolatka kształciła się na kursach Leonarda Stroynowskiego, następnie w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej. Uczyła się zarówno rysunku, malarstwa, jak i sztuki stosowanej. Jej droga edukacji była charakterystyczna dla aspirujących artystek epoki. Niemożność odebrania przez kobiety edukacji akademickiej z zakresu sztuki, stawiała twórczynię przed koniecznością mozolnej pracy nad kształtowaniem własnego talentu artystycznego.

W 1910 roku odbyła pierwszą ważną podróż – do Austrii i Włoch, podziwiając wówczas dzieła mistrzów sztuki dawnej. Stryjeńska wkrótce zdecydowała się na wyjazd do Monachium, gdzie, po kryjomu, podjęła naukę w Akademii Sztuk Pięknych. Wielka siła woli i determinacja skłoniły ją do wyboru niezwykle sposobu na odbycie studiów. Zgoliła głowę – można te postrzyżyny traktować symbolicznie – i przez półtora roku „występowała” w Wiedniu jako mężczyzna dzięki papierom swojego brata. Musiała zapewne, choć nie sposób znaleźć na to dowodu – odpowiadać na wymagania, by kobieta malowała „po męsku”. To określenie pojawia się wielokrotnie we wspomnieniach artystek owego czasu. Na uczelni nie było wiadomo, że nie jest mężczyzną, a jej sztuka już wtedy musiała być znakomita – pełna energii i mieniąca się cudownymi, żywymi kolorami. W jej dorobku, stopniowo, zaczęły się pojawiać tematy związane z polskim folklorem, mitologią słowiańską i ludowymi bajkami. Ważnym momentem w życiu prywatnym, ale przecież też twórczym było zawarcie związku małżeńskiego z Karolem Stryjeńskim, krakowskim architektem i projektantem. Małżeństwo zamieszkało w Zakopanem, a impuls podhalańskiej ludowej kultury i sztuki istotnie pozwolił się wkrótce przeobrazić stylowi Stryjeńskiej ku bardziej dekoracyjnym, dynamicznym i barwnym formom. Jej malarstwo napędzał również ferment wokół kształtującego się wówczas w Krakowie

awangardowego kierunku – ekspresjonizmu polskiego, zwanego później formizmem. Mimo że Stryjeńska nie należała do artystycznej awangardy, jej twórczość w warstwie formalnej często odpowiada ekspresjonistycznym obrazom Tytusa Czyżewskiego czy Leona Chwistka.

W kolejnych latach poświęciła się malarstwu monumentalnemu, sztalugowemu i ilustracji książkowej. Wraz z mężem aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. W 1921 roku Stryjeńska wygrał konkurs na przebudowę Zakopanego – małżonkowie przenieśli się do stolicy Podhala na stałe. Wkrótce został też dyrektorem prestiżowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą kierował w latach 1923-27. Artystka płótna inspirowane folklorem regularnie wystawiała w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zyskując przychylną widzą i krytyki. W roku 1924 w wymienionych miastach zorganizowano jej pierwsze wystawy indywidualne. Kariera Stryjeńskiej jako malarzki nabierała rozpędu. Największy sukces artystka odniosła na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 roku, wystawiając cykl dekoracyjnych paneau, przedstawiających pory roku i zdobywając wówczas nagrodę Grand Prix.

Na fali paryskiego tryumfu, do drugiej wojny światowej, malarstwo Stryjeńskiej cieszyło się niesłabnącą popularnością. Artystka tworzyła kompozycje inspirowane dawną słowiańszczyzną, lecz także sceny rodzajowe rozgrywane na wsi, na łonie natury, w których „aktorami dramatu” stawały się młode dziewczęta i chłopcy. Owe sceny często nosiły charakter zalotów, beztrudnego spotkania pary przy studni, w zagrodzie czy przy górskim wodospadzie. Ostatni z wymienionych narracyjnych zabiegów Stryjeńska zastosowała w prezentowanym obrazie. Przedstawione przez Stryjeńską postacie mają charakter baśniowy. Są barwne i żywe, i noszą potencjał symbolizowania pierwotnych sił.



IRENA BRONISŁAWA POKRZYWNICKA-BOROWSKA (1897 - 1975)

Zakochani z Przeźmiewcą, 1930 r.

akwarela, kredka/papier, 29 x 22 cm
sygnowany i opisany śr.d.: 'paryż – ir pokrzywnicka'
(napis częściowo schowany pod passe-partout)

estymacja: 15 000 - 20 000 zł †

WYSTAWIANY:

- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm: 1922-1932,
Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001

LITERATURA:

- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm: 1922-1932, katalog wystawy,
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, poz. kat. 188

Trzy postaci ustawione w wymyślnym, tanecznym układzie odgrywają jakąś scenę, w której jedna kobieta skonfrontowana jest z dwoma mężczyznami. Podobna kompozycja, pod nazwą „Scena teatralna, 3 tancerzy” pojawiła się w paryskim domu aukcyjnym Cornette de Saint Cyr (lipiec 2015). Związek z teatrem, jakkolwiek niedający się udowodnić, wydaje się prawdopodobny przez wyraźną rytmiczną artykulację kompozycji i dekoracyjny charakter. Swoisty manieryzm przedstawienia objawia się w niezwykłym splocie ciał. Przykłękający mężczyzna nasuwa na myśl słynną marmurową rzeźbę Giambologni „Porwanie Sabine” (1581-83, Loggia dei Lanzi, Florencja). Taki wizualny cytat to również ciekawy zabieg na poziomie treści. Porwanie Sabine było bowiem wybitnie męskodamskim wydarzeniem z historii antycznego Rzymu. Chodziło o przyszłą pomyślność kraju, którą jednak zagwarantowało brutalne porwanie kobiet. Ten „eugeniczny”, ale szczęśliwie zakończony wątek starożytnej historii nadaje pracy dwuznaczny charakter.

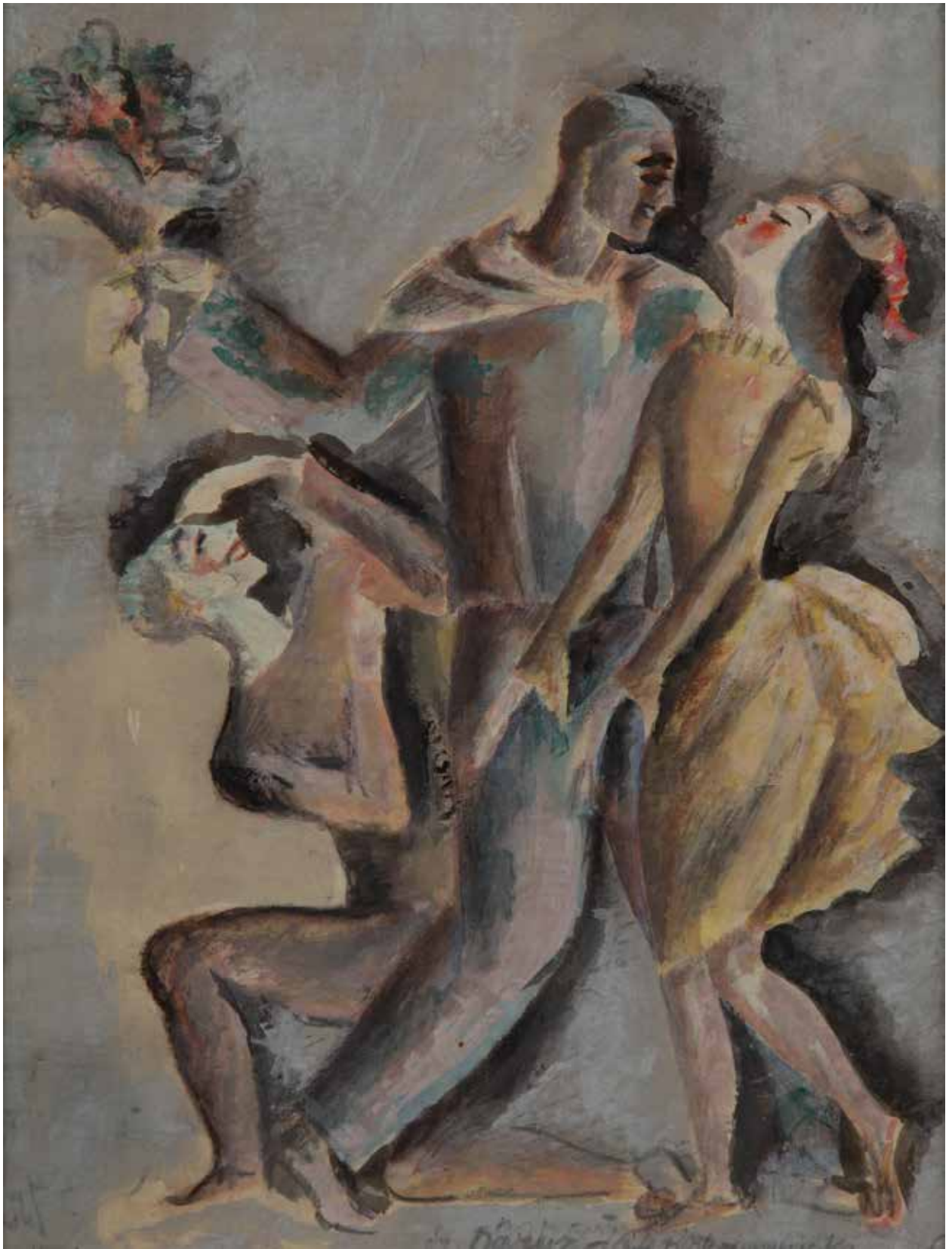
Irena Pokrzywnicka, czyli Irpo, bo takiego używała pseudonimu, należy do najciekawszych artystek polskiego międzywojnia. Zachowało się o niej stosunkowo niewiele informacji. Te, które pozostały, wskazują, że działała w różnych mediach – malowała obrazy, rysowała, projektowała stroje, okładki książek i scenografie teatralne. Wspomnienia jej znajomych wskazują na kobietę o silnej osobowości, która nie znośiła sprzeciwu i zajmowała poczesne miejsce w towarzystwie. Być może była ekstrawagancka. Drugi człon nazwiska pochodzi od męża, sławnego malarza Wacława Borowskiego.

Pośród wielu realizacji autorki można przywołać choćby wymagającą wszechstronności i pomysłowości aranżację wnętrza pałacu Radziwiłłów na sale restauracji „U aktorek”: „dekoratorka Irena Pokrzywnicka (...) w niezmiernie pomysłowy sposób przyozdobiła sale pałacyku Radziwiłłów i przystosowała je do pracy kawiarnianej. Jednym z dowodów jej inwencji były pokrycia na stylowe fotele, które zrobiła z płótna workowego, farbowanego na różne kolory, według kolorów ścian” (Alicja Okońska, Andrzej Grzybowski,

Rozmowy z panią Micią, Warszawa 1976). Na dużą fantazję artystki wskazuje też fakt, że na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 wystawiła w Sali tkanin stroje łączące staropolski ubiór szlachecki, elementy ludowe i współczesną modę. Wykonano je z aksamitu, brokatu, milanowskich jedwabii, buczačkih makat i futer. W czasie wojny Pokrzywnicka stworzyła kompozycję, którą ze względu na okoliczności powstania i historyczną wagę uznano za jej najważniejsze dzieło. To Matka Boska Armii Krajowej, przechowywana obecnie w Muzeum Powstania Warszawskiego. Artystka wykonała ją w bombardowanej Warszawie przy ulicy Wilczej. Za precedens w historii sztuki europejskiej można uznać fakt, że praca profesjonalnej malarki/malarza stała się obrazem kultowym. Przy Matce Boskiej Armii Krajowej modlili się żołnierze walczący w Powstaniu Warszawskim.

Irpo po upadku powstania trafiła do obozów jenieckich w Lamsdorf, a potem w Altenburgu, ale nie opuszczała jej pasja dekoratorska. W tej drugiej miejscowości, w holu starego teatru, gdzie mieściło się więzienie, namalowała patriotyczny fresk okazałych rozmiarów. Potem jeszcze, trafiwszy do Oberlangen, udekorowała tam świetlicę oraz kaplicę.

Po wojnie artystka zamieszkała w Anglii wraz z synem Zygmuntem. Dzięki znajomości z Zofią Stryjeńską możemy zobaczyć postać Irpo barwnie ukazaną w jej dzienniku. W Paryżu 16 października 1947, po wyjściu z kawiarni Webera, Stryjeńska, „napojona na goły żołądek aperitifem”, zabalansowała się (neologizm autorki) do klubu, którego nazwy nie wymieniła. Tam nieoczekiwanie wpadła na starą znajomą. „Za stołem notował coś w szkicowniku grafik Brandel, a kanapę ozdabiała malowniczą postacią niebywale szykownie ubrana paryżanka, którą okazała się Irena! Irpo – ileż miała przeżyć przez te lata. Była w powstaniu warszawskim, potem gdzieś w obozach, wreszcie z Londynu przedostała się do Babilonu [Paryża]. Tu urządziła dekorację wnętrza sal klubu i dzierżyła w nim dyrektywę artystyczną” (Zofia Stryjeńska, Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia, Wołowiec 2016, s. 470).





„O gdybym była panią Mają,
złocistą bym znalazła sieć,
łowić chłopców bym w ruczaju,
by z tego życia ciut-ciut mieć”!

AGNIESZKA OSIECKA, PAJĄK

6

MAJA BEREZOWSKA (1898 - 1978)

W kąpielni, 1962 r.

akwarela, tusz/papier; 31,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'maja berezowska 62'

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †



7

MAJA BEREZOWSKA (1898 - 1978)

"Ewunia w kąpielni"

akwarela/papier; 33 x 23 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'maja berezowska' oraz opisany p.d.: 'Ewunia w kąpielni'

estymacja: 3 000 - 4 000 zł †



8

MAJA BEREZOWSKA (1898 - 1978)

Kwiaty wazonie, 1963 r.

akwarela/papier, 45 × 46,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'maja berezowska | 63'

estymacja: 3 500 - 5 000 zł †

W żartobliwym tekście Agnieszka Osiecka odwołała się do postaci Mai Berezowskiej – malarki, rysowniczkii, graficzki – której twórczość koncentrowała się wokół tematyki ciała, miłości i erotyzmu. „Bez miłości nie byłoby życia. Dla mnie nie ma nic wspanialszego niż ciało ludzkie i póki żyję, będę je rysować” – mówiła o swoich pracach artystka. W dobie PRL-u stała się wzięta rysowniczką i ilustratorką,

współpracowała ze „Szpilekami” i „Przekrojem”. Jej erotyczne, przepełnione witalnością rysunki stanowiły istotnym element kultury wizualnej epoki. Berezowska wielokrotnie podejmowała temat martwej natury kwiatowej, która urastała w jej rysunkach do pieśni na cześć piękna i młodości. Współczesna artystka Paulina Ołowska twierdzi: „Maja Berezowska była pionierką ekspresji kobiecej na skalę światową”.

ALINA ŚLESIŃSKA (1922 - 1994)

Kompozycja z żółcią, 1963 r.

gobelin/wełna, 200 x 150 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ALINA ŚLESIŃSKA | 1963 r.'

estymacja: 22 000 - 30 000 zł

Alina Ślesińska była niezwykle wszechstronną artystką, określaną nieraz przez krytyków jako jedna z wielkich nieobecnych polskiej historii sztuki współczesnej. W latach 1948-49 studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Od 1950 natomiast kontynuowała studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1957 roku prace artystki zostały dostrzeżone na wystawie w Warszawie, a Ślesińska zyskała uznanie warszawskich krytyków. Wynikiem zaprezentowania prac było zaproszenie ze strony Musée National d'art moderne. W 1958 roku odbyła się indywidualna wystawa prac artystki w Paryżu. Jak opisuje Ewa Toniak kolejne losy Ślesińskiej, jej biografia i twórczości opisują dwie kategorie – nadmiaru oraz całkowitego wyparcia. Po w powrocie z Paryża artystka była określana mianem „objawienia” w sztuce polskie i porównywana do takich artystów jak Podkowińskiej, Pankiewicz czy Makowski. W okresie największej aktywności artystki była porównywana do Aliny Szapocznikow.

Artystki zresztą wykazywały podobne zainteresowania – debiut w latach 50., a następnie studium wyizolowanych, samotnych postaci ludzkich, a także syntetycznie potraktowanie kobiecych aktów, a kończąc na dzielonej fascynacji twórczością Henry'ego Moore'a. Jak zauważa Ewa Toniak w „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesińskiej” twórczości artystki nie została dotychczas poddana krytycznej ocenie, „a dorobek Aliny Ślesińskiej zajmuje zaledwie akapit w monografiach rzeźby współczesnej i jej słownikach. To ślad w cudzych wspomnieniach. Fotografie, recenzje i plotki. Obraz niepełny i popekany, złożony ze wzajemnie wykluczających się wątków. Pełen pytań bez odpowiedzi” (w: Alina Ślesińska 1922-1994, wstęp. Agnieszka Morawińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 7). Z drugiej strony, jak podkreśla krytyczka Ewa Toniak, od lat 70. aż do śmierci artystki w 1994 została ona całkowicie wyparta z instytucjonalnego obiegu.

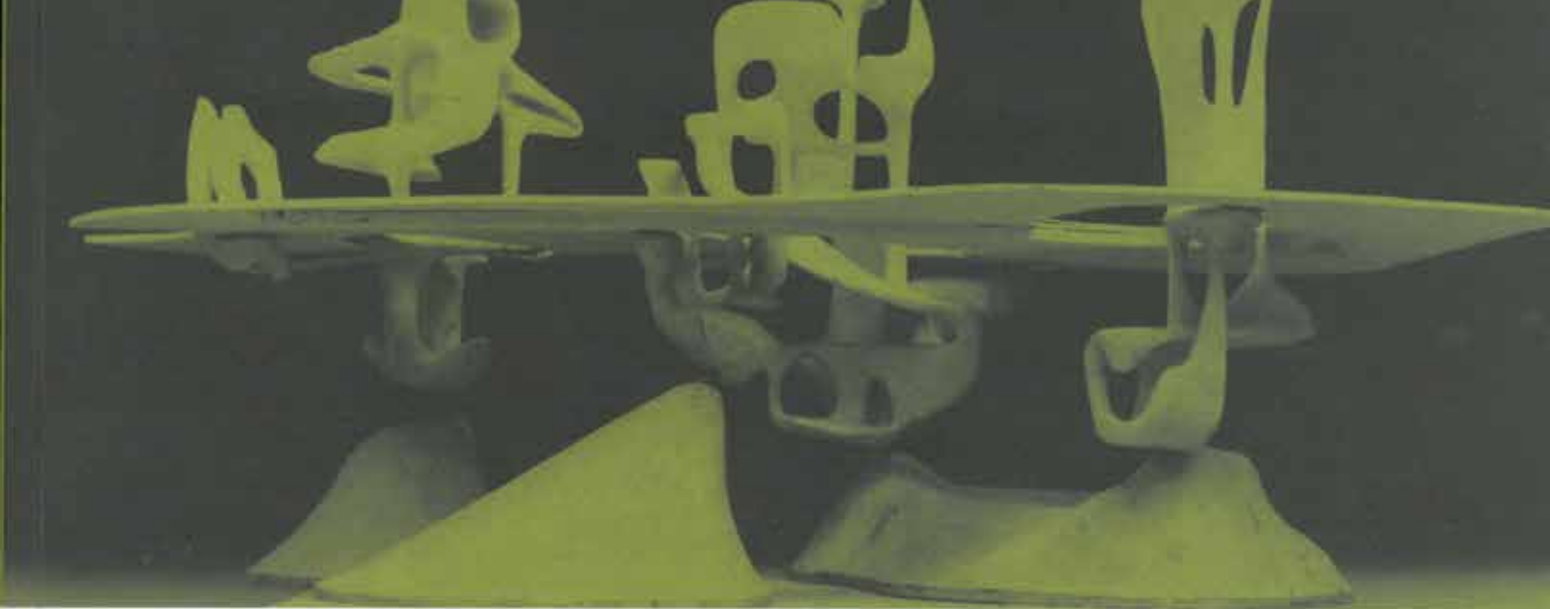




Alina Ślesieńska, Alina Szapocznikow, Franciszek Starowieyski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960, fot. archiwum rodziny artystki

Warto przywołać twórczość artystki ze względu na jej niesamowite osiągnięcia, ale także wszechstronność i odwagę. Wachlarz technik – rysunek, malarstwo, rzeźba, tkanina collages, architektura – znajdował się w centrum zainteresowań artystki. To właśnie ten panoramiczny obraz najlepiej ukazuje twórczość Ślesieńskiej. Artystka nie odczuwała potrzeby ograniczania się, swobodnie operowała i nieraz tworzyła prace na pograniczu poszczególnych dyscyplin. Swoboda, z jaką lawirowała pomiędzy technikami, ukazywała nieskrępowaną postawę artystyczną Ślesieńskiej. Warto zaznaczyć także, że jednym z głównych pól działań artystki była architektura. Ślesieńska była jedną z niewielu powojennych artystek, które tak śmiało ingerowały w tę tradycyjnie męską dziedzinę. Rok 1963 był intensywnym okresem w twórczości Aliny Ślesieńskiej. Latem artystka odbyła podróż do Brazylii, gdzie została zaproszona na wykład o architekturze eksperymentalnej na Uniwersytecie w Brasili. Następnie udała się bezpośrednio do Stanów Zjednoczonych, gdzie w Watkins Galery na Uniwersytecie w Waszyngtonie pokazała swoje prace, których fotografie wykonał Eustachy Kossakowski. Nie był to jednak koniec podróży dla artystki. W tym samym roku dwukrotnie udała się do Paryża, gdzie jej prace

zostały pokazane na dwóch wystawach „Actualité de la Sculpture”, która odbyła się w Galerie Creuze. Druga wystawa, w której udział wzięła artystka to „Sculpture Architecturale et Architectures-Sculpures” w Galerie Anderson-Mayer. Pod koniec roku w grudniu Ślesieńska wyjechała do Ghany, gdzie otrzymała zlecenie wykonania monumentalnego posągu pierwszego prezydenta tego kraju. W zaprezentowanej tkaninie można doszukiwać się fascynacji kolorystyką Afryki, który artystka przełożyła na bezformne plamy barwne w kolorach ochry, zieleni czy tytułowej żółci. Artystka swoje impresje przelewała na płótno, ale także tkaninę. Jak opisywała swój pobyt w Afryce Ślesieńska: „W Ghanie zachwyliła mnie nie tylko egzotyka, niezwykle ciekawy folklor, ale przede wszystkim mieszkańcy. Poznałam prezydenta, który jest bardzo ciekawym człowiekiem (...) Zaprzyjaźniłam się z wieloma rodzinami, które w komplecie przychodziły do mnie w odwiedziny (...) Miałam swoje małe ZOO składające się z małpki, psa afrykańskiego, papugi i sarenki (...) Podróżowałam trochę po Afryce. Namalowałam wiele pejzaży – impresji na tematy afrykańskie” (Alina Ślesieńska zostawiła w Ghanie pomnik i swoje imię. Rozmawiała: Hen, „Sztandar Młodych”, 139, 1965).



ALINA ŚLESIEŃSKA

1922 - 1994



10

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

"Pregnant", 1970/80 r.

gobelin, sizal, włosie, 140 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na naszywce autorskiej:

'ABAKANOWICZ | 140 X 110 | "PREGNANT" | 1970/80 | M. Abakanowicz'

estymacja: 80 000 - 100 000 zł †

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

MAGDALENA ABAKANOWICZ, 1978

Magdalenę Abakanowicz określa się mianem pionierki polskiej sztuki, twórczyni niezwykle zdeterminowanej, by podążać indywidualną ścieżką rozwoju i walczyć z konwencją. Dokonania artystki wyróżniają się nie tylko na scenie polskiej, lecz także międzynarodowej. Dzieła autorki mają ważny wspólny mianownik – naturalne materiały, od lnu po jutę, w ciepłych kolorach ziemi. Właśnie tworzywo, stawiające charakterystyczny opór zależnie od swych właściwości, oraz jego odczuwalność składają się na wrażenie pierwotności prac. Wybór specjalnych surowców wynika także z chęci działania w porozumieniu z naturą. Sztuka Abakanowicz jest naturalna, artystka naśladuje przyrodę zarówno w procesie kreacji, jak i degradacji. Wykorzystane materiały ulegają drobnym zmianom, wzrostom, ale też erozji. Wymienione cechy sztuki autorki współgrają z tematem wziętym na warsztat w prezentowanej pracy – ciąży. Artystkę przez cały okres jej kariery interesował temat ciała oraz ludzkiego wnętrza. To właśnie osobisty impuls napędzał twórczość Abakanowicz, która porusza zagadnienie kobiecych doświadczeń egzystencjalnych. Jej liczne wypowiedzi wskazują na umyślne porównania skóry z wybranymi naturalnymi materiałami. Praca ze wzgórkami, zgrubieniami oraz fałdami może oznaczać pęknięcia lub rany. Ukazują one elastyczność, a także odporność organizmu na zmiany.

Jak wypowiadała się o swoich pracach sama artystka, „Wśród złożonych powodów ich [Abakanów] powstania była także chęć udowodnienia sobie i innym, że zdołam z tej ciasnej dyscypliny o rzemieślniczych ograniczeniach zrobić sztukę czystą, wbrew

jej całej tradycji. Wbrew zakodowanym w mózgzach mniemaniom robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale niebędące ani tym, ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu” (Magdalena Abakanowicz. Abakany 1961 – 1978, s. 50; Magdalena Abakanowicz, Cysterna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, red. Milada Ślizińska).

W wypowiedzi Abakanowicz widać cechy łączące ją z innymi twórczyniami zaprezentowanymi w katalogu – odwagę, niezależność oraz determinację. Początkowy krytycyzm, z jakim spotkała się artystka, m.in. po wystawie w Zurichu w 1967, przysparzał jej rozczarowań przez wiele lat. Do trudności, jakie stawiała pleć, dochodziło odkrycie nieskończonych stereotypów oraz rygorów dyscypliny w sztuce, z którymi musiała walczyć rzeźbiarka. Podjęła pracę z materiałem niezwykle nacechowanym, ale nie bała się trudności związanych z jego przedefiniowaniem i tym samym stała się prekursorką. Abakany to swoisty sprzeciw wobec systematyzacji życia oraz sztuki, a ich autorce zależało, aby stanowiły obiekty do refleksji oraz kontemplacji. Abakanowicz była zdeterminowana, by w świecie artystycznym pójść indywidualną drogą. Konsekwentnie rozbijała płaską przestrzeń, wprowadzała nowe elementy, mnożyła warstwy i zgrubienia, eksperymentowała z wełną oraz innymi tkaninami, gdy tworzyła początkowo reliefy, a w okresie późniejszym formy przestrzenne.



11

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

Bez tytułu, 1976 r.

plótno workowe, żywica, drewno, 90 x 60 x 13 cm
na odwrociu tabliczka: 'ABAKANOWICZ 1967'

estymacja: 250 000 - 400 000 zł †

OPINIE:

- do obiektu załączony certyfikat autentyczności ze Studia Magdaleny Abakanowicz

„Trudno powiedzieć, czy to wymazywanie. W pewnym momencie życia potrzebowałam obcowania z wielkim wymiarem. Jako dziecko uwielbiałam wleźć na drzewo i patrzeć w przestrzeń. To pragnienie wracało w ciasnej kawalerce, w której mieszkaliśmy z mężem. Wtedy zaczęłam malować olbrzymie płótna, bo mogłam się wokół nich przechadzać. Potem płaskość zaczęła mnie gnębić i pojawiła się tęsknota za trzecim wymiarem. Zaczęłam tkąć. Potem zszywać to, co utkałam. Aż doszło do wielkich, miękkich rzeźb. Absurdalnych wobec tego, czym wówczas zajmowała się sztuka. To były antyrzeźby. Ale miały wnętrze i mogłam wejść do środka. Tak samo, jak będąc dzieckiem, wchodziłam do spróchniałego pnia i w nim zamierałam”.





Małgorzata Terlecka-Resknis: Ile w zwyczajnym życiu Magdaleny Abakanowicz jest sztuki, a ile codziennej rutyny i krzątania się?

Magdalena Abakanowicz: Nie mam pojęcia, co to znaczy zwyczajne życie. Wiem, jakie jest moje. Wytworzyło się przez lata. W nocy przychodzą faksy z Japonii i Ameryki. Rano muszę na nie odpowiedzieć. Praca w tzw. biurze, korespondencja, omawianie: co, gdzie, kiedy, zajmuje mi parę godzin. To jest lawina najróżniejszych rzeczy, które dzieją się na świecie, w których biorę udział. Na przykład zwracają się do mnie, że chcą wystawę, zapewniają transport, ale to wszystko trzeba zaplanować: gdzie, skąd, na jak długo. Piszę dziennie pięć, sześć listów po angielsku. Jestem niskociśnieniowcem, rozkręcam się po południu. Idę do pracowni na kilka godzin, ale to nie jest najprzyjemniejsza pora, bo walczę z ograniczeniami, wątpliwościami i własną niepewnością. Wcześniej kładę się spać, o dziewiątej, o szóstej rano znowu dzwoni budzik i jestem na nogach. Nie wiem, jak nazwać pracę artysty: działaniem w nieustannym napięciu czy ciągłym przepływem energii między życiem a tworzeniem. Dążę do odkrywania nowych rzeczy i ryzykuję. Co wcale nie znaczy, że nie zajmuję się na przykład gotowaniem.

Gotuje Pani codziennie obiady?

Teraz już nie, bo mam kogoś, kto mi w tym pomaga. Ale przez wiele lat prowadziłam dom sama i jak wszyscy wtedy stałam w kolejkach, czyli wobec pleców tego, który czeka przede mną. Bliski, a wróg, bo może przecież wykupić ostatni bochenek albo ostatnią parę butów.

To właśnie wtedy zobaczyła Pani swoje słynne tłumy anonimowych postaci bez głów? Bierne, natarczywe i groźne?

Zacząłam je tworzyć w latach 70. Dziś cała populacja figur stojących, siedzących i kroczących wystarczyłaby na zapelnienie miejskiego placu. Ten mój lęk przed tłumem jest wcześniejszy, wziął się z samotnego dzieciństwa, które spędziłam na wsi, bez rówieśników. Wtedy w tych kolejkach nauczyłam się zapisywać krótkie zdania: o sztuce, o dzieciństwie, o kondycji człowieka. Zawsze miałam w kieszeni ołówek i kawałek papieru. Znajoma z Kanady narzekała: „Jakżesz wy okropnie marnujecie czas w tych kolejkach”. Ja odpowiadałam: „Wyobraź sobie, że uczę się w nich lapidarności”. Skrawki papieru narzucają dyscyplinę. W kolejce nie można się rozsiąść. Trzeba myśleć, precyzyjnie wybierać. Do dziś nie umiem pisać przy biurku na dużych czystych kartkach. Zawsze gryzmołę na skrawkach.

Nagrody, tytuły honoris causa siedmiu prestiżowych uczelni i prace w największych światowych muzeach. Mimo sławy jednej z najwybitniejszych artystek XX wieku jest Pani osobą tajemniczą. Więcej wiadomo o Pani rzeźbach niż o Pani życiu. Dlaczego?

Dawno temu napisałam o abakanach, że „ostaniając moją twarz, są moją twarzą”. Po co dodawać jeszcze intymne szczegóły. Zawsze będę uciekała od mówienia o sobie. Moje formy istnieją razem ze mną, zależą ode mnie, a ja od nich. W dzieciństwie, kiedy w domu zjawiali się goście, chowałam się po kątach. Zostawiałam w zastępstwie przedmioty z patyków, kory, kamieni i gliny. Chciałam, żeby goście skupili uwagę na kompozycjach, a mnie zostawili w spokoju. Bałam się absurdalnych pytań, które zwykle zadaje się dzieciom. Oczywiście odpowiedzi sprawiały mi kłopot. To był mój dramat w szkole. (...) Do dziś boję się pytań, bo według mnie przecinają odczuwanie. Inaczej odkrywałam i budowałam swój świat. Bez kontroli, wskazówek i wzorców prowadziłam rozpaczliwą walkę. Moja starsza siostra Teresa czytała mnóstwo książek i świetnie się uczyła. Od razu włączyła się w towarzyskie życie szkoły. Ja tego zupełnie nie potrafiłam. Nie doceniamy dzieci, a przecież to są mali filozofowie. Wobec nieustannego konfliktu z otoczeniem wcześniej odkryłam, czego mi brak, żeby później dowiedzieć się, czego mi dano za dużo. Jestem pewna, że źródłem twórczości jest właśnie ta nierównowaga w nasyceniu wrażliwością i wyobraźnią. Z niej biorą się pytania, które nieustannie zadaje sobie artysta. (...) Wszyscy żyjemy z tym lękiem, niezależnie od komputerów, nowych technologii i wyzwiań. Postęp naciska na człowieka, pcha do agresji. Jest w tym jakiś instynkt samozagłady. Im bardziej akceptujemy każdy wynalazek jako postęp, tym bardziej się pograżamy. To jest pesymistyczna obserwacja. Odczuwam lęk wobec cierpień wywołanych sztucznym środowiskiem i nieustannym napięciem nerwów. (...)

Jest Pani nowatorką. Od abakanów, czyli tkanych rzeźb, które wymyśliła Pani 30 lat temu, zaczynają się dziś podręczniki sztuki współczesnej. Jak dokonuje się takich odkryć?

Trzeba wyjść poza reguły i przepisy. Nauka sztuki była dla mnie strasznym rozczarowaniem. Jeżyłam się wobec uprawianej estetyki. Nie dostałam się na rzeźbę, studiowałam malarstwo. Rok w Sopocie, potem w Warszawie. Wydawało mi się, że rozpoczynając studia, rozpoczynam nowe życie. Dlatego Martę, którą byłam w domu, zamieniłam na Magdalenę. I tak już zostało. Akademia Sztuk Pięknych była katastrofą, jednak konieczność protestowania przeciwko tej katastrofie dała mi impuls do szukania własnej drogi. Nie mieszczę się w żadnych kategoriach. Przy abakanach słyszałam: Cóż to za rzeźba z gałganów? Kiedy wystawiłam pierwszy „Tłum” wybrzydano: dlaczego aż tyle elementów? Nikt tego przede mną nie robił. Przy całej swojej nieśmiałości jestem dokładnie zdeterminowana, aby robić dokładnie to, co chcę.



12

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

"Ruch"

tusz ławowany/papier, 21 x 29,5 cm
opisany na odwrociu: 'Ruch MA'

estymacja: 7 000 - 10 000 zł †



13

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

Kompozycja, 2006 r.

tusz/papier, 29,5 x 42 cm

sygnowany i datowany śr.d: 'M. Abakanowicz 2006'

estymacja: 8 000 - 10 000 zł †

„Dla mnie sztuka jest stanem psychicznym. Przywarą, z którą trzeba sobie radzić. Może zmuszać do myślenia, ale nie może być użyteczna. Wszystko, co wprowadzam do rzeczywistości, pochodzi ze mnie, głęboko ze środka!”

MAGDALENA ABAKANOWICZ

14

ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 - 1973)

"Ventre" ("Brzuch"), ok. 1967 r.

wielokrotnie formowane termicznie tworzywo sztuczne, 50 x 50 x 20 cm
opisany na odwrociu: 'SZAPOCZNIKOVA'

estymacja: 130 000 - 180 000 zł †

WYSTAWIANY:

- La femme, Galerie Cogeime, Bruksela, 1972 (analogia)



„Ja produkuję tylko niezgrabne przedmioty. Ta absurdalna i kurczowa mania świadczy o istnieniu jakiegoś nieznanego nam dotychczas gruczołu niezbędnego do życia. Zgodzę się z tym, że mania ta może się zredukować do jednego gestu, będącego w zasięgu dłoni każdego z nas. I ten gest sam w sobie wystarcza, jest potwierdzeniem naszej ludzkiej obecności. Mój gest kieruje się w stronę ciała ludzkiego, tej 'strefy całkowicie erogennej', w stronę najbardziej nieokreślonych i najbardziej ulotnych jego odczuć. Sławić nietrwałość w zakamarkach naszego ciała, w śladach naszych kroków po tej ziemi”.

ALINA SZAPOCZNIKOW, KORZENIE MEGO DZIEŁA WYRASTAJĄ Z ZAWODU RZEŹBIARZA,
[W:] ALINA SZAPOCZNIKOW, 1926-1973, RED. ANDA ROTTENBERG I ZOFIA GOŁUBIEW, s. 162

Szapocznikow uznana jest za jedną z najbardziej oryginalnych polskich artystek XX wieku i pionierkę sztuki kobiecej, która poprzez swoją sztukę zawarła niezwykle osobiste i intymne doświadczenia dotyczące przemijalności własnego ciała, a także pamięć o najbliższych jej osobach. Świadomie poświęciła się medium rzeźbiarskiemu, które kojarzy się z siłą, zdecydowaniem i jednocześnie uchodzi za dziedzinę zdominowaną przez artystów-mężczyzn. Wiele z zszokowaniem wspominało widok filigranowej, pięknej kobiety, która nie stroniła od pracownianego kurzu i pewnego operowania dłutem. Jej dorobek odwołujący się zarówno do surrealizmu, nowego realizmu, jak i pop-artu przez długi czas pozostawał nieznanym szerszemu gronu odbiorców. Punktem zwrotnym była monograficzna, podróżująca retrospektywna wystawa, po raz pierwszy zorganizowana w Zachęcie w 1998 roku. W kolejnych latach ekspozycje indywidualne artystki można było oglądać w wiodących światowych instytucjach m.in. w Centrum sztuki Pompidou, Hammer Museum w Los Angeles, a także Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Prezentowana rzeźba pochodzi z eksperymentalnego okresu jej twórczości, pełnego nowatorskich rozwiązań formalnych. W 1967 roku artystka zasłynęła wykonywaniem odlewów z ciała swojego oraz swych bliskich, dokonujących ich drobiazgowej analizy. Wielu historyków sztuki uważa, wykonanie pierwszego odlewu własnej nogi za istotny łącznik jej wczesnej twórczości z dokonaniem, które towarzyszyły jej późniejszym zmaganiom z chorobą nowotworową. Agata Jakubowska, autorka monografii poświęconej życiu i twórczości Szapocznikow, za taki moment przełomowy uznała właśnie odlew brzucha, mimo, że nie przedstawia on ciała samej artystki. Historyczka sztuki zauważyła, że w przypadku tej pracy po raz pierwszy rzeźbiarka zdecydowała się na odważny gest podkreślenia haptycznych

cech rzeźby, jej materialności, która dotąd była podporządkowana była wzrokowej percepcji. Słynna już seria „Ventres” (fr. brzuch) została wykonana w rok później, modelką była Arianne Raoul-Auval, ówczesna narzeczona pisarza Rolanda Topora, z którym w latach 60. Szapocznikow utrzymywała przyjacielską relację. Motyw odlewu z brzucha, miał zostać finalnie powielany w formie poliuretanowych poduszek, planom tym towarzyszyła myśl przeznaczenia tych artystycznych obiektów do masowej produkcji, stąd wynika ich niemal designerski wymiar.

Rzeźba powstała po wyjeździe artystki do Paryża w 1963 roku, gdzie w nowej pracowni rozpoczęła eksperymenty z niekonwencjonalnymi i nieszlachetnymi materiałami, kojarzącymi się z produkcją masową, czy wręcz z zużytymi odpadami konsumpcji społecznej i pozostałościami przemysłu. Artystka w owym czasie zanotowała, że materiały uchodzące za dostojne, takie jak marmur nie przystają do zawirowań współczesnego świata, oferują widzowi wytchnienie i iluzję stabilności, która nie ma obicia w rzeczywistej sytuacji społecznej i politycznej. W tym zwrocie w twórczości polskiej artystki wybitny krytyk Pierre Restany dostrzegł wybudzenie się z bolesnych doświadczeń i ich przewyciężanie na rzecz obiektywnej obserwacji świata. Jej twórczość została zaliczona do dokonań Nowych Realistów, artystów, którzy poprzez swą działalność poszukiwali najtrafniejszych środków wyrazu dla zmieniającej się rzeczywistości, która pociągała za sobą także zmiany w percepcji współczesnego świata. Pomimo ogromu trudnych doświadczeń jakie dotknęły Szapocznikow, jej sztuka jawi się jako obiektywna i analityczna. W swych realizacjach artystka porzuca estetyzację ludzkiego ciała, oddziera je z liryki i duchowości i sprowadzając je do naturalistycznego, przyziemnego wymiaru, przypominając o jego wanitatywnym aspekcie.



15

MARIA JAREMA (1908 - 1958)

"Formy", 1957 r..

tempera, monotypia/papier naklejony płótno, 84 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Maria Jarema 57 Paris'
opisany i datowany na odwrociu: 'Formy 1957 (Paryż) 84 x 65 | Kat Nr 384 monot.
temp.' na odwrociu dwie nalepki wystawowe z opisem pracy: 'VIème Biennale
du Musée d'Art Moderne de São Paolo' z datą 1961 oraz: 'Musée d'Art et
d'Histoire Salle des Casemates' z datą 1963

estymacja: 500 000 - 700 000 zł †

POCHODZENIE:

- kolekcja Kornela Filipowicza
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2016
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Deux Artistes polonais: Maria Jarema, Maria Hiszpańska-Neumann”,
Musée d'Art et d'Histoire, Salle des Casemates, Genewa, kwiecień-maj 1963
- VI Bial de São Paolo, wrzesień-grudzień 1961

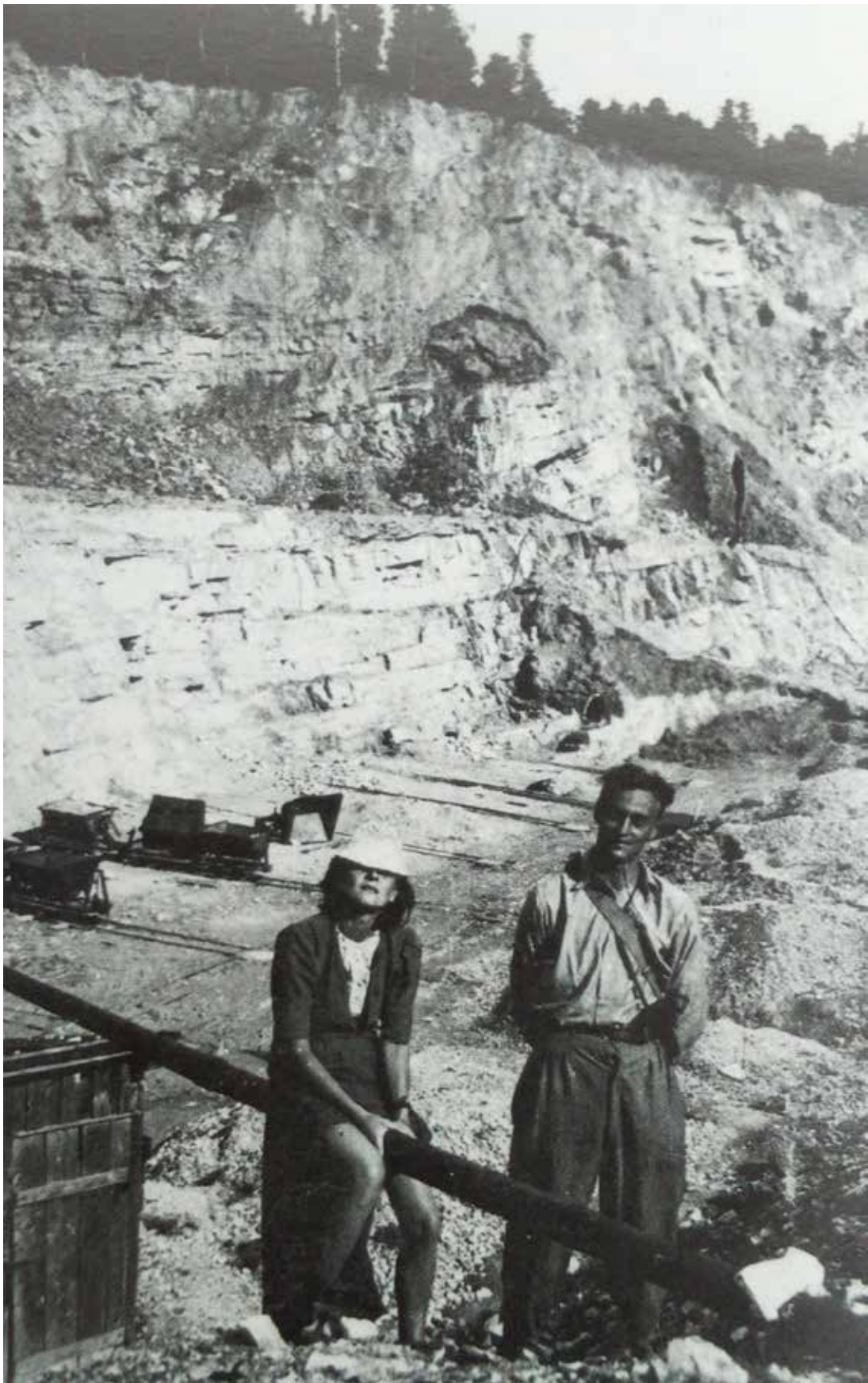
LITERATURA:

- Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, katalog wystawy, Wrocław 1998,
s. 197, poz. kat. 294
- VI Bienale de São Paolo, 1961, katalog, s. 328, poz. kat. 2

„U Jaremów ciągle rodzi się chłopcy. Było ich czterech. A potem urodziły się bliźniaczki Marysia i Bronisława. Marysia była stanowcza, energiczna. Ona była chłopcem. Rządziła całą rodziną. Chodziła w spodniach, w kaszkiecie. Marysia była pierwszą dziewczyną w Krakowie, która chodziła w spodniach”.

ERNA ROSENSTEIN





Maria Jarema i Kornel Filipowicz, 1940 r.

„Formy” to praca, która powstała na rok przed przedwczesną śmiercią artystki. Śmiercią tym bardziej przygnębiającą, że Maria Jarema znajdowała się wówczas u szczytu swoich sił twórczych. To właśnie w 2. połowie lat 50. powstały te prace, które zalicza się do najlepszych w jej dorobku. Świadoma już nieuleczalnej choroby, Jarema pracowała ze wzmożoną intensywnością jakby w obawie, że nie uda jej się zrealizować wszystkich koncepcji. Powróciła wówczas do rzeźby, tworząc m.in. ascetyczną w formie fenomenalną „Figurę” z 1956 roku, w malarstwie natomiast skupiła się na zgłębianiu problematyki ruchu i przestrzeni.

W liście do Tadeusza Kantora Jarema pisała: „Podstawowym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność. Nie bezinteresowność, ani fantazja, ani oryginalność jak to się mówi 'za wszelką cenę' – ale prawo dochodzenia malarza bez zastrzeżeń, do ostatnich granic samego siebie. Swoje własne 'ja' – to dla każdego zagadnienie najbardziej pełne wątpliwości i najmniej dostępne”. Tę opinię dobrze ilustruje twórczość artystki drugiej połowy lat 50. Jednym z kluczowych jej wyróżników jest technika monotypii, którą Jarema posługiwała się od 1951 roku. Jej zastosowanie w połączeniu z temperą poprzez nawarstwienie planów pozwalało artystce na uzyskanie wrażenia głębi i ruchu przestrzeni w obrazach.

Wpływ na te prace miał niewątpliwie pobyt artystki w Paryżu w 1956 roku, gdzie rok wcześniej w galerii Denise René rozkwit przeżywała sztuka kinetyczna. Jarema zetknęła się wówczas z twórczością takich artystów, jak Nicolas Schoffer, Yacov Agam, Jean Tinguely, Victor Vasarely, Jean Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay czy Sonia Delaunay. Artystka zanotowała wówczas: „W Paryżu zaintrygowały mnie bardzo oglądane w galeriach obrazy 'ruchowe'. Nie chodzi tu o znany nam ruch iluzyjny, ale o realny ruch elementów obrazu, w jednym przypadku wywołany ukrytym mechanizmem, w drugim zmianami usytuowania się przechodzącego widza, czyli oka w stosunku do obrazu. Realizatorzy pierwszego typu to Tinguely i Malina; drugiego Vasarely, Agam, Soto”.

Efemeryczne formy w obrazach Jaremy odbite w technice monotypii kontrastują z syntetycznymi, zgeometryzowanymi plamami barwnymi naniesionymi temperą. „Aluzje cielesne zanikają. Kapryśna płątana fragmentarycznych postaci ustępuje miejsca abstrakcyjnemu porządkowi kształtów. Dynamiczne formy, niekiedy płynne i liryczne, niekiedy zaś niespokojnie rozedrgane, przypominają nałożone na siebie wielobarwne szkiełka. Mnogość warstw i zmienność rządzących nimi rytmów zamyka czasoprzestrzeń w dwóch wymiarach obrazu. Precyzyjne i klarowne, a równocześnie arcy-malarskie prace artystki z lat najpóźniejszych spotkały się z wielkim uznaniem” (Agata Małodobry, Maria Jarema, Kraków 2008, s. 26).

Ukoronowaniem sukcesów był udział Marii Jaremy w Biennale w Wenecji w 1958 roku, gdzie jej prace znalazły się obok obrazów Artura Nacht-Samborskiego i Wacława Taranczewskiego. Spośród polskich artystów nagroda przypadła jedynie Marii Jaremie. W większości pawilonów prezentowano prace z nurtu informel, do głosu zaczęło dochodzić również malarstwo materii. Poetyckie, wyważone kompozycje Jaremy stanowiły na tym tle zjawisko całkowicie odrębne.

W krakowskim środowisku artystycznym indywidualność i siła charakteru Marii Jaremy zaznaczyły się wyjątkowo silnie, jak pisała Helena Blum: „jej autorytet był nienaruszalny. Obok zalet umysłu i serca cechowało Marię niezwykle poczucie moralności, zwłaszcza w sprawach artystycznych; umiała rozstrzygać wszelkie dyskusje, kontrowersje i spory. Pewna była słuszności swoich własnych przekonań, lecz szanowała również osiągnięcia swoich kolegów, zwłaszcza z Grupy Krakowskiej. W restytuowanej Grupie Krakowskiej, w której była jednym z nielicznych przedstawicieli przedwojennej formacji, ceniono ją również za własną orientację artystyczną. Przypomnieć należy, że były to lata pookupacyjne, kiedy przyszedł czas na rozbudzenie życia artystycznego, na podjęcie decyzji i wybór drogi. Analogiczna sytuacja zaistniała zresztą po roku 1945 w Paryżu, oczywiście w innych rozmiarach, w kolosalnym napięciu” (Maria Jarema, Wspomnienia i komentarze, Kraków 1992, s. 37).

HALINA CHROSTOWSKA (1929 - 1990)

"Ptak I", 1981 r.

technika własna/papier; 24,5 × 24,5 cm
sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Ptak I Chrostowska 81'
na odwrociu nalepki z domu aukcyjnego Rempex w Warszawie

estymacja: 2 000 - 3 000 zł †

Halina Chrostowska to niezwykła eksperymentatorka, pierwsza dama polskiej grafiki, mimo przeciwności losu i choroby wciąż rozwijająca własne środki wyrazu. Była córką wybitnego grafika dwudziestolecia międzywojennego Stanisława Ostoi-Chrostowskiego. Studiowała malarstwo i grafikę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo tworzyła zgodnie z doktryną socrealizmu, lecz potem rozpoczęła własne artystyczne poszukiwania. W latach 50. rozpoczęła pracę pedagogiczną na Wydziale Grafiki na macierzystej uczelni i działała tam aż do śmierci. Już w latach 50. rozpoczęła eksperymenty zarówno formalne, jak i techniczne. Realizowała coraz śmielsze pomysły w zakresie warsztatu, zaczęła łączyć w jednej odbitce różne techniki metalowe – odprysk, suchoryt, akwatinę czy akwafortę. Wbrew tendencjom abstrakcyjnym obowiązującym w tym czasie Chrostowska nie odrzuciła konkretnych nawiązań do świata rzeczywistego. Konsekwentnie poszukiwała odpowiednich form oraz syntez dla przedstawienia ludzkiego ciała lub poszczególnych elementów pejzażu. Stawiała na

kształty przede wszystkim obłe, używała najczęściej płaskich plam, a odpowiednie rozwiązania barwne stały się dla niej niezwykle ważne. W kolejnej dekadzie do swojej twórczości wprowadziła kolory. Lata 70. przyniosły kryzys zdrowotny. Pomimo trudności, związanych z chorobą nadgarstków i spowodowanych zatruciem oparami azotowymi, artystka nie zaprzestała aktywności. W latach 70. choroba sprawiła, że zaczęła coraz bardziej eksperymentować z formą graficzną, a także stopniowo różnicowała fakturę. W tym okresie wykonała m.in. cykl „Ręce”, obejmujący rysunki przedstawiające dłonie autorki, a także niezwykle efektowne odciski jej dłoni na metalowych płytach. W latach 80. ingerencje w grafikę sprawiły, że prace z tego czasu stały się unikatowymi dziełami z pogranicza malarstwa, grafiki oraz rysunku, które powstawały pod wpływem nieskrępowanej wyobraźni artystki. Chrostowska nie tylko podmalowywała odbitki kolorowymi tuszami, lecz także farbą olejną. Dodatkowo gotowe kompozycje wzbogacała kawałkami folii, tapet czy nawet rysunków.



17

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

Kompozycja

olej/deska, 50 x 52 cm

sygnowany wewnątrz kompozycji: 'Erna Rosenstein'

obraz namalowany na stolnicy

estymacja: 80 000 - 1 20 000 zł †

POCHODZENIE:

- ze spuścizny Jadwigi Maziarskiej

Słuchaj!

Twoja matka jest w tobie.

Moja matka jest we mnie.

Spójrzmy na siebie.

Niech one tak patrzą. Niech

opowiedzą,

że osobność to złudzenie

Jesteśmy jedno.

ERNA ROSENSTEIN, PRAWIE BEZ SŁÓW,
„ŻYCIE LITERACKIE” 1986, NR 20, s. 9





Erna Rosenstein, fot. z archiwum Adama Sandauera

Tym, z czym może skojarzyć się pozornie abstrakcyjna, pozbawiona tytułu kompozycja Erny Rosenstein, to głębia wody obserwowana z góry. Ciemne brązy i żółcienie, gdzieś przetykane błękitem i zielenią, to znajomy widok toni jeziora w słoneczny dzień. Przez jej falującą powierzchnię obserwujemy podwodne rośliny, bąbelki powietrza, kamienie, piasek, małe stworzenia. Można uznać, że w podobnej perspektywie – z góry – autorka naszkicowała tuszem kompozycję na odwrocie, choć ta ma już inny charakter i może kojarzyć się z kartografią i mapami, urozmaiconymi spiralkami, typowymi dla artystki.

Bąbelki i obłe kształty to jeden z typowych składników repertuaru form Erny Rosenstein. Interesowała się elementami biologicznymi w oderwaniu od ciała, co było bliższe kontemplacji dynamizmu przyrody, i nierzadko ukazywała je w wielkim, jakby mikroskopowym powiększeniu. Z pewnością inspirowała ją obserwacja procesów na poziomie cząsteczek i komórek. Kompozycje ukazujące „bezosobowe” bąblaste formy powstają obok przepelnionych prywatnym doświadczeniem obrazów narodzin i śmierci, a także obok przedstawień organizmu czy nawet zmechanizowanej wizji ciała ludzkiego. W twórczości Rosenstein, podobnie jak u Maziarskiej, biologia stanowi jeden z najważniejszych kluczy interpretacyjnych, powiązanych zarówno z surrealizmem, jak i sztuką protofeministyczną.

Jeden z najciekawszych aspektów „podwodnej” kompozycji to fakt, że została namalowana na drewnianej stolnicy. Trudno stwierdzić, czy ten

obiekt, typowy dla domowych zajęć, stał się dziełem sztuki w sposób nieprzypadkowy. U Erny Rosenstein źródłowym gestem artystycznym jest zatrzymanie rzeczy tuż przed jej wyrzuceniem. Autorka ratowała zużyte, niepotrzebne przedmioty przed utylizacją: przekształcała je w obiekty sztuki i nadawała im nowe znaczenia. Tym samym odwracała znaczenie użyteczności i nieużyteczności rzeczy, stworzyła oddzielną kategorię tego, co fascynuje i cieszy bez żadnego racjonalnego powodu. Wymoszenie zepsutych rzeczy na piedestał to akt celebrowania dnia codziennego i zapis mijających chwil.

Samonarzucające się skojarzenie twórczości Rosenstein z ready-mades i surrealizmem przenika się z potrzebą zbieractwa. Artystka darzyła szczególną estymą rzeczy niewielkie, stanowiące zapis refleksji i doświadczeń. Znana z działalności literackiej, dopisywała przedmiotom ich własne historie, przez co nadawała im zupełnie nową rangę, a i nierzadko osobowość. Było to odbiciem jej przeżyć i refleksji, takich jak samotność. W jednej ze znanych bajek pisarki, o tytule „Złota kula”, czytamy: „Słyszac tę odpowiedź, posążek westchnął głęboko i zamilkł. Przez jedną tylko chwilę, szybszą od westchnienia, widać było kroplę rosy, która spłynęła po jego policzku. Wtedy bańce mydlanej zrobiło się żal biednego posążka, który wprowadził z kamienia, lecz serce miało czułe. Nim zdążyła pomyśleć, dotknęła w przelocie jego czoła” (Erna Rosenstein, Bajki, Warszawa 2014).



ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

"Śmierć czarownicy", 1965 r.

tempera woskowana/papier, 22 x 31,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.Rosenstein | 1965'

datowany i opisany na odwrociu: 'Erna Rosenstein | "Śmierć czarownicy" 1965 | Wystawiono w "Zachęcie", maj 1967 | Kolekcja Alicji i Wiesława Zdaniewskiego'

estymacja: 13 000 - 18 000 zł ↑

WYSTAWIANY:

- Erna Rosenstein, Malarstwo, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, maj 1967

LITERATURA:

- Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie, Warszawa 2014, s. 161 (il.)
- Erna Rosenstein, Malarstwo, [red.] Hanna Hackiewiczowa, CBWA Zachęta, Warszawa 1967, s. nlb., poz. 98 (spis)
- Wymieniony w katalogu: Erna Rosenstein, Malarstwo, „Zachęta”, Warszawa 1967, poz. 98 (opis z datą 1966)

W surrealistycznym malarstwie Erny Rosenstein, którego doskonały przykład stanowi niewielka praca „Śmierć czarownicy” z 1965 często przeplatają się wątki życia sprzężonego ze śmiercią. Bezpośrednie odwołanie do tej tematyki pojawiło się pierwszy raz w 1949 w obrazie „Narodziny”, przedstawiającym ilustrację chemicznego doświadczenia. Kształt ludzki na czerwonym tle, rachityczny i półprzezroczysty, otoczony kłębamii czarnego dymu, nie przywodzi jednak na myśl tytułowych narodzin, ale raczej nieudaną próbę wywołania ducha. Zjawisko narodzin skojarzone jest tu ze spalaniem, ulotnością czy nawet duszą – a nade wszystko kojarzy się ze śmiercią.

Wydawałoby się, że w kontekście powojennej twórczości Erny Rosenstein trudno zlekceważyć konotację kataklizmu wojennego. Motyw spalania pojawia się też w późniejszych pracach: „Palenisku”, „Zniczach”, „Spaleniu czarownicy”. Ten ostatni obraz, powstały w 1965 wiąże się bezpośrednio ze „Śmiercią czarownicy”. Obie prace zaprezentowano na wystawie w Zachęcie w 1967. W tamtym czasie wątki surrealistyczne, które teraz w oczywisty sposób przywodzą na myśl tragizm II wojny światowej, wówczas interpretowano jako intymne fantazje o wartości czysto formalnej.



19

JADWIGA MAZIARSKA (1913 - 2003)

"Zjawisko godne uwagi", 1993 r.

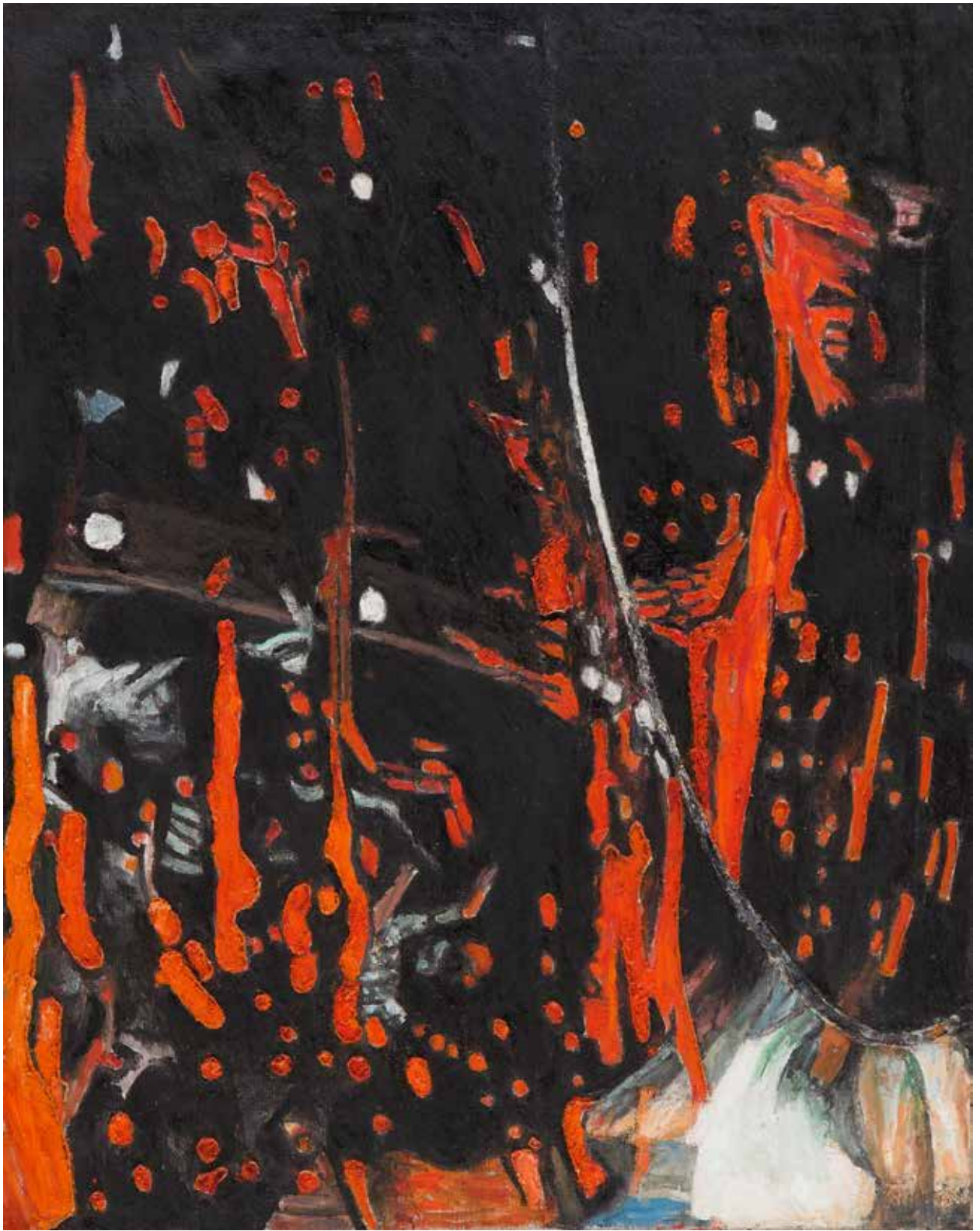
olej/plótno, 91,8 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga Maziarska | 1993 r. |
Zjawisko godne uwagi'

estymacja: 50 000 - 80 000 zł †

„Abstrakcja mieści się w naturze bardzo głęboko. Przeczuję, że wiedziano o tym od dawna, symbolizując to wartościami liczb. Wyraz tego mniemania pozostał w sztuce. W wielu epokach doceniano abstrakcję. I oczywiście jest to w sztuce współczesnej – otwartej na tak wiele możliwości. Bardzo ją sobie cenię”.

JADWIGA MAZIARSKA





„Swoją drogę odkryłam po akademii, gdy już nie mogłam się niczym podpierać i stanęłam sama wobec pustego płótna na sztaludze. Bo ono jest i wszechświatem, i niczym. Fascynuje mnie takie puste płótno. Dopiero gdy przed nim stoję i zaczynam pracować, widzę, czym jestem. Tylko wtedy. Czyste, białe płótno jest lustrem mojego wnętrza. Ono mnie przenika. Albo jestem, albo mnie nie ma. I jeżeli nic nie widzę w białym płótnie, to mnie nie ma”.

JADWIGA MAZIARSKA

W późniejszym okresie twórczości Jadwigi Maziarskiej rolę konstrukcyjną przejmuje barwa. Czasami to ekspresyjne, mocno namalowane struktury, gdzie przypadkowo nałożone kolory mieszają się ze sobą w obrębie płótna. Kiedy indziej kompozycja nabiera subtelności, a składnikami obrazu są pajęczynowate, delikatne formy. Niektóre prace mają tytuły znaczące, naprowadzające na skojarzenia ze światem przyrody, natomiast inne, abstrakcyjne płótna wiążą się z wartościami, które da się przekazać jedynie za pomocą medium malarstwa.

W latach 90., z których pochodzi „Zjawisko godne uwagi”, Maziarska definitywnie zakończyła poszukiwania realizowane w obrębie malarstwa materii. Ostatnie lata działalności autorki zdradzają fascynację plamami barwnymi jako autonomicznymi formami, ich ruchem w obrazie oraz możliwościami budowania napięcia pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji. Twórczyni w niezwykle spontaniczny sposób, z właściwym sobie rozmachem, pozostawiała na płótnie wyraziste ślady pędzla. Według Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak „obrazy z ostatnich lat życia robią wrażenie bardziej elastycznych, jakby powstały z ruchliwych form, luźno, które swobodnie przesypują się po powierzchni płócien, kolorystyka jest delikatniejsza, a faktura skromniejsza, pozbawiona strukturalnych fajerwerków. (...) nasycę [je] energią głównie radość malowania, wyczuwalna wolność artystycznej decyzji, podczas gdy w latach 50.-90. z dzieł artystki biła przede wszystkim pewność i konsekwencja trwania przy obranym 'programie'. Wydaje się, że w latach 80. owe 'wewnętrzne reguły istnienia', do których poznania Maziarska cały czas dążyła, stały się dla niej na tyle czytelne, że czuła się

zwolniona z obowiązku dalszych upartych studiów” (www.culture.pl).

Jadwiga Maziarska na przestrzeni kilku dekad wielokrotnie zmieniała stylistyki i techniki. Tworzyła przede wszystkim obrazy, ale też reliefy, kolaże, aplikacje i rzeźby. Jak stwierdził Bogusław Deptuła, jej dzieła najtrafniej charakteryzuje „przemienność”. Styl malarki zmieniał się niezależnie od otoczenia. Świadomie, z własnego wyboru pozostawała na marginesie artystycznego świata. Niechętnie też komentowała swoją sztukę.

Dekonstruowanie i poddawanie fragmentaryzacji fotografii służyło Jadwidze Maziarskiej do tworzenia zupełnie nowych form. To swoiste „zamazywanie rzeczywistości”, nieobce pokoleniu, które przetrwało II wojnę światową. Łączyło to artystkę z wybitną malarką Teresą Rudowicz, która darła i cięła, wydawałoby się, bezcenne rękopisy – jedno z najbardziej celebrowanych śladów przeszłości. Podobnie jak Jadwiga Maziarska, próbowała „przerobić” przeszłość przez wykonanie zupełnie nowego obrazu. Niewykluczone, że w obydwu przypadkach były to próby poradzenia sobie z wojenną traumą. Do zbliżonego wniosku doszła Agata Bielik-Robson, gdy w kontekście działalności Jadwigi Maziarskiej przywołała pojęcie bricolage'u, którym filozof Lévi-Strauss określił pierwotny ruch poznawczy – znacznie wcześniejszy niż rozumienie. By przezwyciężyć poczucie chaosu i bezładu, podmiot próbuje przekształcać niezrozumiałe elementy świata. Formy powstające w ten sposób nie mają znaczenia w sensie intelektualnym. Ich siłą jest głęboki ładunek egzystencjalny, stanowią bowiem świadectwo lęku, a co za tym idzie – świadomości.

20

BARBARA ZBROŻYNA (1923 - 1995)

"Macierzyństwo", 1970 r.

gips, 44 x 22 x 17 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 zł

WYSTAWIANY:

- „Tunel czasu. Warszawska rzeźba końca wieku”, Salon Sztuki Współczesnej, Bydgoszcz, 1999, Galeria DAP, Warszawa, 1998 (oryginał)
- Wystawa rzeźby współczesnej ze zbiorów CRP, Staszowski Ośrodek Kultury, Staszów, 1997 (oryginał)
- Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, maj 1995 (oryginał)
- Barbara Zbrożyna, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom, 1995 (oryginał)
- Barbara Zbrożyna, Galeria ZAR, Warszawa, 1985 (oryginał)
- „Polsk skulptur”, Charlottenborg, Kopenhaga, 1978 (oryginał)

LITERATURA:

- Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna. Rzeźba, Orońsko 2006, s. 77, poz. kat. 137 (spis)

„Ludzkość i cele górne, nadczłowieczeństw sfery,
Walka o rzeczywistość zawrotnych idei
I ziemską rzeczywistość w postaci chimery.
Sny, wzloty i upadki... po co?... w jakim celu?
By stwierdzić, żeśmy pyłki wśród dziwnej zawiei,
Które na chwile wyżej uniosło niż wielu!...

Cień nocy się szafirem unióś nad polami,
Gwiazdy blakły, znikwały, kryły się przed świtem,
Poprzez mgły blask się sączył wąskimi strugami
I pieścił wątłe krzewy, zbudzony błękitem.

Poprzez mgły znikające ścieżką pełną rosy
Szkła jasna i powabna w kolorowych chustach,
Kwiaty gięły się trwożnie przed mocą nóg bosych,
A cud świtu uśmiechem rozchyłał jej usta.

Miękkim falistym ruchem wyciągała dłonie
I szeptała namiętym pośpiesznym oddechem
Jakieś własne tajemne z Naturą sekrety
I słuchała, czy ziemia nie przemówi do niej,
Czy słów swoich cichutkim nie powtórzy echem,
By życia tajemnicę wlać w serce kobiety”.

Barbara Zbrożyna. 4 III 43. Matce – Barbara, „Wracam w siebie i znajduję świat...”,
[w:] Barbara Zbrożyna, Rzeźba, [red.] Anna Maria Leśniewska, Centrum Rzeźby
Polskiej, Orońsko 2006, s. 44



21

BARBARA ZBROŻYNA (1923 - 1995)

"Kompozycja 10/VI-I/VII", 1992 r.

kredka, sangwina, węgiel/karton, 104 x 73,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'BZbrożyna | 10 VI -> I VII | 92'

estymacja: 6 000 - 8 000 zł

„Mój zamysł nigdy nie jest sprecyzowany, zanim zacznę pracować. Prowadząc linię, szukając relacji pomiędzy formami, nieustannie stawiam sobie pytanie i staram się na nie odpowiadać. Balansuję między niepewnością i nadzieją”.

BARBARA ZBROŻYNA, 1974



MARIA ANTO (1937 - 2007)

"Śniadanie na trawie", 1973 r.

olej/plótno, 90 x 130 cm

sygnowany p.d.: 'Maria Anto'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Maria Anto 73'

oraz sygnowany, datowany i opisany na blejtramic: 'MARIA ANTO 1973

"ŚNIADANIE NA TRAWIE II" 90 X 130 | MARIA ANTO 1970 90 x 130'

estymacja: 12 000 - 18 000 zł †

„Była nietuzinkową artystką i charyzmatyczną osobowością. W czasach, kiedy sztuka była zdominowana przez mężczyzn, ona zasuwała w odłotowej mini po najważniejszych instytucjach artystycznych. Kiedy wszyscy zajmowali się abstrakcją i działaniami konceptualnymi, ona upierała się przy malarstwie figuratywnym i robiła to w taki sposób, że trudno znaleźć równą jej osobowość. Dopiero w moim pokoleniu pojawili się artyści, których można z nią porównywać. Miała nieograniczoną wyobraźnię i olbrzymią erudycję. Stworzyła własną ikonografię, która nie przypomina nawet twórczości surrealistów. Choć formalnie malarstwo matki przywodzi na myśl Fridę Kahlo, to wyobrażeniowo bliżej jej do Magritte'a, a momentami nawet do 'narkotykowych' portretów Witkacego. Myślę, że ciekawie byłoby przeprowadzić taką analizę porównawczą. Krytycy stale podkreślają podobieństwo do Henri Rousseau i sztuki naiwnej, ale dziś już go nie widzę”.

ZUZANNA JANIN (ROZMOWA Z AGATĄ TRZEBUCHOWSKĄ,
WYPOWIEDZIEĆ TRAUMĘ, „PRZEKRÓJ” 28.01.2018)

„Matka zawsze powtarzała, że maluje radość. Jej obrazy może nie są ponure, ale bywają przerażające. Nie w sensie makabreski, ale podskórnego niepokoju. Coś się w nich kotłuje, ale nie wiemy, co. Jej dziwaczna, postsurrealistyczna i posttraumatyczna ikonografia trafiała do imaginarium ludzi z całego świata, którzy po wojnie na nowo próbowali go opowiedzieć”.

ZUZANNA JANIN (TAMŻE)

„Wszyscy artyści mają okresy widzialności i niewidzialności. Matkę też to spotkało, ale dodatkowo zmienił się system. Pojawili się nowi ludzie i nowe trendy. Moje pokolenie chciało skontrolować wszystko, co do tej pory działo się w sztuce. Pragnęliśmy wysycić zawód artysty w stu procentach i nie musieć się z niczego tłumaczyć. Mieliśmy dość metafory, którą wymuszała cenzura. Chcieliśmy robić sztukę taką, jaką była ona w naszych głowach. Maria Anto tworzyła w czasach, kiedy nic nie wolno było powiedzieć wprost. Między innymi dlatego tak trudno rozszyfrować jej obrazy. Każdy przekaz był zakodowany, a każdą informację czytało się warstwowo, by odkryć to prawdziwsze znaczenie”.

ZUZANNA JANIN (TAMŻE)



23

BARBARA FALENDER (ur. 1947)

Akt, 1976/2007 r.

brąz, 70 x 38 x 29 cm

sygnowany wyciskiem autorskim: 'FALENDER'

estymacja: 65 000 - 90 000 zł

WYSTAWIANY:

- Barbara Falender: Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
Orońsko 2007

LITERATURA:

- Barbara Falender: Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
Orońsko 2007, s. 42-43 (il.)

„Byłam młodą kobietą, która wiedziała, że jej ciało jest jedynym organizmem, w którym się wszystko odbywa. Od początku do końca. Nie ma nic poza tym ciałem. Ciało zawiera wszystko. Można wchłaniać wszelką wiedzę i poznawać mądrości, ale to wszystko odbędzie się w środku. Nie umiałabym nazwać tego wszystkiego, ale mnie było dane rodzić, dlatego zrobiłam tę rzeźbę”.
„To, co robię, jest rozmyślanie o życiu. Poszukiwałam zawsze w sobie. Poszukiwałam możliwości wyrażania swoich doznań i swoich emocji. To jest właściwie powód, żeby zajmować się sztuką, bo innego w ogóle nie widzę”.

BARBARA FALENDER





„Artysta wymaga samotności, skupienia, izolacji, ale w moim przypadku każde z kolejnych moich dzieci dawało mi nowy atut, żeby żyć”.

BARBARA FALENDER

Barbara Falender to jedna z najwybitniejszych i najoryginalniejszych polskich rzeźbiarek. Jej dorobek artystyczny koncentruje się wokół ludzkiego ciała. Nietypowa tematyka znajdowała wyraz w tradycyjnym, wręcz akademickim warsztacie i materiale. Sprawia to, że konsekwentnie realizowany, indywidualny program dzieł to równocześnie przykład wirtuozerii w operowaniu rozległym spektrum surowców.

W latach 70. i 80. XX w. Falender tworzyła rzeźby w marmurze i brązie, w których to materiałach wykonywała sensualne, fragmentaryczne akty męskie i kobiece. Prace te, pełne erotycznej siły witalnej, były wyrazem tego, jak autorka odbierała ludzkie ciało i jego energię. Jak napisał Paweł Leszkowicz, „W rzeźbach Barbary Falender odnajduję coś, co jest dla mnie najbardziej interesujące w sztuce polskiej lat 60. i 70. Jest to artystyczne świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła

kulturę nowoczesną. O ile jednak rewolucja ta przekształciła zupełnie kulturę zachodnią, to w Polsce socjalistycznej stanowiła margines, który kiedyś tłumiony i cenzurowany, dzisiaj wymaga trudnej rekonstrukcji. Sztuka rzeźbiarki jest jednym z unikalnych śladów tego przełomu, który tak naprawdę w Polsce nigdy się w pełni nie dokonał, a dziś ponownie jest negowany”.

Erotyzm artystki w kontekście sztuki polskiej był zjawiskiem niezwykle, gdyż wiązał się z – jak to ujął Leszkowicz – darem seksualności otwartej, złożonej i liberalnej. Zdaniem historyka sztuki to unikalna w PRL filozofia seksu. Bardzo niewielu twórców tego czasu czerpało z zarówno kobiecego, jak i męskiego erotyzmu. Tymczasem w rzeźbie Falender obserwujemy różnorodne historie związków miłosnych. Potencjał tej seksualności opiera się nie tylko na zmysłowości ciał, lecz także na wizji pluralizmu.



24

NATALIA LL / NATALIA
LACH-LACHOWICZ (ur. 1937)

"Sztuka postkonsumpcyjna", 1975 r.

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 25,2 x 22,8 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu ołówkiem:

'NATALIA LL | "Sztuka postkonsumpcyjna" | 1975'

autorski zestaw 6 fotografii w formacie 8 x 11 cm naklejonych na karton

estymacja: 16 000 - 24 000 zł †





„W latach 70. napisałam tekst, że będę zapisywała i rejestrowała rzeczy zwyczajne. To, co człowiek robi codziennie, czyli jedzenie, mówienie – miałam taką serię z ustami wypowiadającymi słowa. Czasem było napisane co to jest, a czasami było zakryte i ja do dziś nie chcę powiedzieć, co to jest za słowo. Dalej siedzenie, spanie – była praca 'Śnienie', skakanie, dotykanie – były 'Punkty podparcia', jak ja byłam anteną, która dotykała kosmosu. Były to wszystkie czynności, które człowiek robi codziennie, zaznaczyła się konsumpcja. Dziewczyny-modelki konsumowały, a ja to rejestrowałam. To była rejestracja konsumpcji, która – nagle okazało się, że – jest strasznie erotyczna. One w taki erotyczny sposób zajadały. A zachodnia krytyka mówiła i pisała, że jest to sztuka krytyczna pokazująca, że w PRL-u nie było niczego, tych parówek, bananów. To była sztuka krytyczna, która obnaża PRL”.

NATALIA LL, 2015

W latach 70. artystka stworzyła dwie serie prac: „Sztuka konsumpcyjna” (1972-75) i „Sztuka pokonsumpcyjna” (1975). To zbiory czarno-białych oraz kolorowych zdjęć i filmów. Bohaterkami tych realizacji stały się kobiety oddające się konsumpcji bananów, kisielei czy parówek. W czasie ich powstania Natalia LL mocno angażowała się w rozwój ruchu feministycznego w Polsce, była autorką m.in. pierwszej polskiej wystawy artystek feministycznych w 1978 roku. To właśnie w tym okresie twórczyni wyraźnie określiła swoją indywidualną postawę. Konsumpcja, która stała się przedmiotem zainteresowań autorki i tematem jej serii, ukazywała de facto przemiany, jakim ulegała ta sama czynność w różnych kontekstach. Aktywności takie jak jedzenie banana przeradzają się w formie wyrafinowanej erotyki. Konsekwencją, z jaką Natalia LL stosuje wybraną formę – przedstawienie portretowe modelek w trakcie konsumpcji – sprawia, że gesty wykonywane przez nie przeradzają się w rodzaj znaków, a następowanie ich po sobie sprawia wrażenie kodu. W tym samym czasie czynności postaci zostały zaprezentowane niemal w fizjologiczny sposób. Kontrastuje on z atrakcyjnością oraz dopracowaniem błyszczących odbitek fotograficznych.

Nie bez znaczenia jest także wybór modelek, które stały się bohaterkami serii fotograficznej artystki. To młode kobiety o delikatnej urodzie oraz włosach w odcieniach jasnego blondu. Ich uroda przypomina wyidealizowane, niewinne oblicze lalek. Jak opisuje swoje realizacje z lat 70. autorka: „cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą, konsumpcją. Oczywiście przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zamienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieścizot. (...) Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka” (Natalia LL, Teoria głowy, 16 marca 1991, [cyt. za:] katalog wystawy Natalii LL „Secretum et tremor” w CSW Zamek Ujazdowski).

Natalia LL w 1977 w następujący sposób opowiadała o swojej sztuce w kontekście sztuki feministycznej: „O tym, jak słabo znany jest problem feminizmu w Polsce, najlepiej świadczy fakt, że w prasie krajowej w ubiegłym roku [1976] (przypominam, że był to Światowy Rok Kobiet), ukazały się dwa artykuły, w których cała problematyka przedstawiona została z po-błażliwą ironią i politowaniem. W sztuce polskiej zaś feminizm zyskuje też wątpliwych sojuszników w praktyce artystów — uważnych obserwatorów modnych tendencji sztuki światowej, którzy w istocie proponują wulgarny seksualizm poparty tępą męską krzepą. Moją wypowiedź chciałabym zakończyć trafnym sformułowaniem Nelly Kaplan, która w wywiadzie dla pisma 'Newsweek' powiedziała: 'mężczyźni niewyzwoleni są doprawdy zabawni, wszystkie swoje kompleksy kompensują dumą z tej małej rzeczy, którą mają między nogami'" (1 marca 1977, N. Lach-Lachowicz, Tendencja feministyczna, [w:] Natalia LL. Tęty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 58-62).

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

25

NATALIA LL / NATALIA
LACH-LACHOWICZ (ur. 1937)

"Śnienie", 1978-79 r.

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 32 x 31 cm
opisany i datowany na odwrociu ołówkiem: "DREAMING" | series 1978-79 |
"ŚNIENIE"
autorski zestaw 6 fotografii w formacie 10 x 15,50 cm sklejonych taśmą

estymacja: 16 000 - 24 000 zł †

„Rozpoczęte w 1978 roku 'Śnienie' jest kontynuacją moich zainteresowań codziennością i trywialnością jako obszarem penetracji artystycznej. Postulowana wcześniej programowa sztuczność sztuki jawi się poprzez banalne i codzienne czynności, takie jak: jedzenie, siedzenie czy oddychanie. Śnienie jest także próbą formalizacji artystycznej, której tworzywem i materiałem jest codzienność i zwykłość. Staje się ona niezwykła i niejednoznaczna, gdy ujrzymy ją w trzech aspektach, wynikających logicznie z tego 'seansu'. Po pierwsze, jest to prosta czynność zasypiania i śnienia,

w tym wypadku przyśpieszona i wywołana środkiem farmakologicznym. Marzenia senne są więc istotą 'wewnętrzności' tego stadium pokazu i dostępne są jedynie śpiącemu. Drugim aspektem jest stan wizualny, dostępna odbiorcom 'zewnątrzna' warstwa 'śnienia'; uczestnicy – świadkowie i przedmioty seansu w galerii. Trzecim aspektem jest próba zmaterializowania, powołania ekwiwalentu nierzeczywistego marzenia, stworzenie fikcyjnego dokumentu".

NATALIA LL, 1979



26

TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

"Folia", 1983 r.

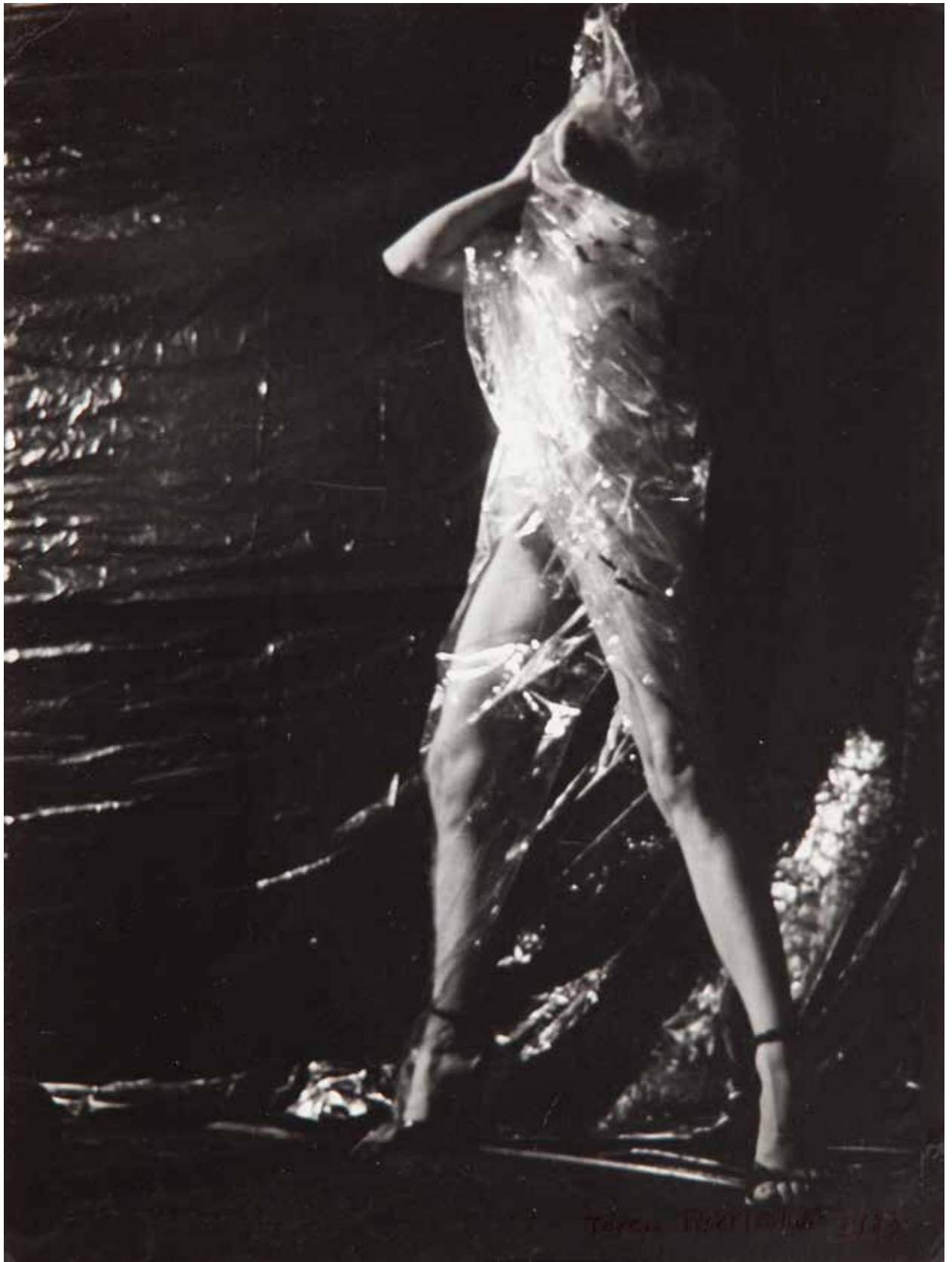
odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 24 x 17,8 cm
sygnowany i datowany długopisem p.d.: 'Teresa Tyszkiewicz 1983'
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ |
"folia" | 1983' i odręczna sygnatura autorska

estymacja: 7 000 - 10 000 zł

„Rozpatrywanie działalności artystycznej w kategoriach sztuki kobiet lub sztuki feministycznej jest zabiegiem niewłaściwym, gdyż jest to przykładanie kryteriów pozaartystycznych do sztuki. Można natomiast doszukiwać się pewnych różnic w budowie faktu artystycznego, wynikających z odmienności uwarunkowań psychologicznych kobiety i mężczyzny. Ruch feministyczny rozumieć należy raczej jako formę działania w zakresie zmiany warunków społecznych i społecznych życia kobiety. Natomiast zakres możliwości twórczych kobiety uważam za niewymagający interpretacji przy pomocy określeń przynależnych do innego rodzaju działań. Forma wypowiedzi artystycznej określona całością struktury osobowości kobiety w pełni funkcjonuje bez potrzeby jakiegokolwiek interpretacji spoza obrębu wartości przynależnych do sztuki. Wartości twórcze kobiety wypływają głównie z jej specyficznego odbioru świata, poprzez wyraźnie odmienny proces rejestracji wewnętrznej. Ma to swego rodzaju charakter odniesień powiązanych silnymi

więzami z życiem. Zakres możliwości odbioru fragmentarycznych zdarzeń pozwala budować całość ujawniającą swoje wartości w działalności twórczej. Inspiracją do tego rodzaju działań są oprócz złożonego całokształtu wydarzeń ogólnoludzkich, indywidualne metody przystosowawcze. Jest to szczególnego rodzaju metoda poznania struktury znaczeń przynależnych do życia, co znajduje wyraz w formie właściwej sztuce. Sposób ten pozwala mi wyjaśnić złożoność pojęć określających człowieka. Jest to wewnętrzny aktywny stosunek do siebie i świata prowadzący w następstwie do wewnętrznych przeobrażeń i do jego rozwoju. Tak też rozumiem konstrukcje twórcze wyodrębniające metodę pracy artystycznej kobiety. Rezultat zaś, wchodzący w skład sztuki, podlega ogólnym kryteriom artystycznym. Zatem kryteria sztuki feministycznej nie tłumaczą w pełni wartości przekazu artystycznego określonego przez kobietę”.

TERESA TYSZKIEWICZ



TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1953)

"Płótno", 1983 r.

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 24 x 13,5 cm
 sygnowany i datowany długopisem p.d.: '1983 | Teresa TYSZKIEWICZ'
 sygnowany, datowany i opisany: 'Teresa | TYSZKIEWICZ | "Płótno" |
 1983' i odręczna sygnatura autorska

estymacja: 7 000 - 10 000 zł

„Męska sztuka, damska sztuka, na pewno one się różnią w formie w wypowiedziach artystycznych. Ale dla mnie sztuka jest jedną wypowiedzią, ale wypowiadamy się, powiedzmy, widzeniem kobiecym i widzeniem męskim”.

TERESA TYSZKIEWICZ

Teresa Tyszkiewicz uzyskała dyplom na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Mechaniczno-Technologicznym w 1978. To właśnie wtedy rozpoczęła działalność artystyczną i początkowo związała się ze środowiskiem Galerii Współczesnej w Warszawie. W swojej sztuce nie ogranicza się do jednego medium. Na wachlarz narzędzi ekspresji twórczyni składają się film krótkometrażowy, fotografia, rzeźba, performance, instalacja, ale także bardziej tradycyjne formy, takie jak malarstwo czy rysunek.

Nieraz dzieła Tyszkiewicz nasycone są seksualnymi emocjami, które artystka podkreśla rekwizytami takimi jak cygaro czy futerko. W przypadku zaprezentowanej pracy warto zwrócić uwagę na wysokie buty na obcasie, zrobione z czarnej, lakierowanej skóry. Zaprezentowana realizacja przedstawia autorkę niejako samą przykuwającą się do rozciągniętego na ścianie materiału, tytułowego „płótna”. Twórczyni odwraca się do widza tyłem, a jej ciało zostało zastąpione jedynie skrawkiem materiału.

Dorobek artystki cechują działania pełne silnych uczuć. W latach 70. i 80. realizowała swoje filmy na taśmie 16 mm. Były one zapisami performance'ów, rodzajami zmysłowych rytuałów, powstającymi pod wpływem różnorodnych bodźców i impulsów. Głównym motywem dzieł stały się osobiste emocje oraz przeżycia, nierzadko w swoich relacjach autorka poruszała także temat pragnień. Podstawowe narzędzie ekspresji to jej ciało, nierzadko nagie. W swoich pracach zajmuje się ona zagadnieniami kobiecej seksualności. Nieraz interesowała się trudnościami wynikającymi ze zmagania kobiet zarówno z przypisywanymi im rolami społecznymi, jak i płcią biologiczną czy kulturową. W licznych wypowiedziach Tyszkiewicz zaznaczała, że jako główne medium wybrała swe własne ciało, które stanowi zarówno źródło, jak i kreację problemu. Treścią sztuki artystki nieraz jest zmaganie się człowieka, w szczególności – z materią. Dzieła można rozpatrywać w kontekście dramatycznych poszukiwań formy, która oddałaby uwikłanie w „rzeczywistość”. W podobnym kontekście

można rozpatrywać przedstawioną pracę – kobiety, które stały się bohaterkami niezliczonej liczby płócien, a których ciała ulegały upodmiotowieniu.

W ciekawy sposób opisuje użycie fotografii przez Tyszkiewicz w latach 70. Marta Smolińska: „Polskie artystki w latach 70. zachłannie i programowo sięgają po aparaty fotograficzne i kamery. Ostentacyjnie epatują swoją urodą, młodością, bezkompromisowym podejściem do artystycznych konwencji i filisterskiego odbiorcy. Bywają bezpruderyjne, zmysłowe, otwarte, władcze, uwodzicielskie i po prostu piękne. Jak kotki chadzają własnymi drogami, tylko czasem dają się pogłaskać. Przeglądają się w medium fotografii i wideo niczym Narcyz w lustrze wody – są jednak nie tyle bezkrytycznie zakochane w swoich wizerunkach, co świadomie ich używają, by chociaż trochę w polu sztuki pochulić, potricksterować i zakwestionować obowiązujące hierarchie, raz po raz wystawiając pazurki. Powiedziałabym – może nieco przewrotnie – że artystki te antycypują dzisiejszą generację selfie, ale nie mają w sobie nic ze współczesnej powierzchownej, miałkiej gry z fotografowaniem samych siebie. Przeciwnie – jawią się wszak jako te, które mają świadomość, że Narcyz jest figurą, która w różnych mediach tematyzuje i problematyzuje, ze szczególnie interesujących perspektyw, status reprezentacji: 'Narcyz nie jest artystą, ale reprezentacją sztuki niemożliwej: żeby zaczęła się reprezentacja, konieczne jest pożegnanie'. Stawiam tezę, że artystki żegnają prezentację fallookulologocentryczną i fundują własną: wywrotowo kobiecą, w ramach której stają się podmiotami niepozwalającymi się już więcej dyscyplinować. Kpią sobie z męskiego spojrzenia, prowokują, kokietują, udzielają audiencji. Dzieła i rządzą. A przy okazji doskonale się przy tym bawią” (Marta Smolińska, „Medialne lustro i subwersywny narcyzm artystek polskiej neoawangardy: wyznania zazdrośnicy”, [w:] „Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX w’”, fundacja 9/11 Art Space, 2017, [red.] Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, s. 49).



1983
Тел. ем 14.12.11.2012

28

EWA KURYLUK (ur. 1946)

"Trzy Dysgracie", 1965 r.

kolaż, tusz/papier, 40 x 25 cm

estymacja: 8 000 - 12 000 zł

WYSTAWIANY:

- „Człekopejzaż”, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, kwiecień - maj 2017
- „Człekopejzaż”, wystawa indywidualna, Artemis Galeria Sztuki, Kraków, maj - czerwiec 2016

LITERATURA:

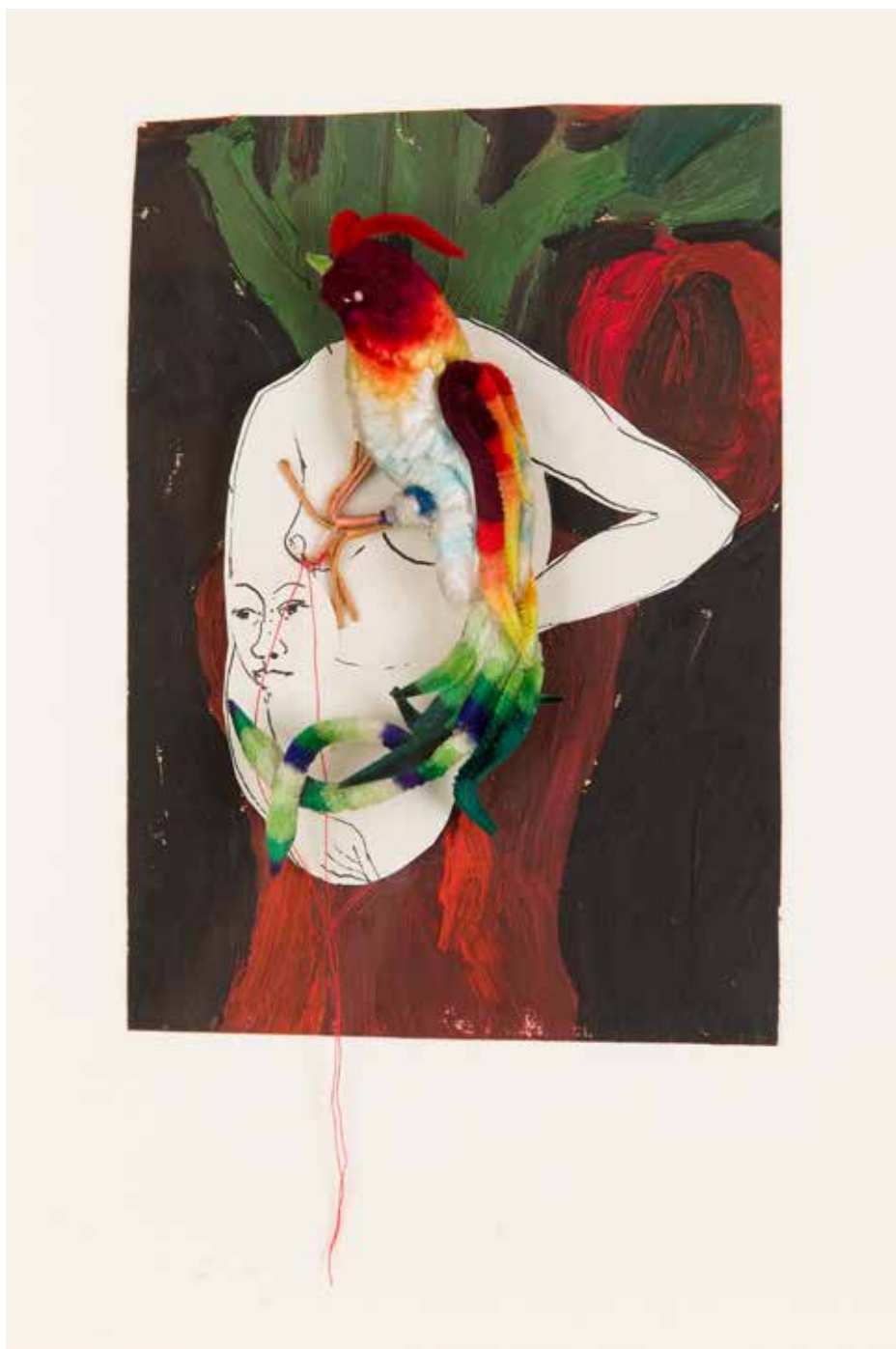
- Człekopejzaż/Human lanscape, Ewa Kuryluk 1959-1975, katalog wystawy indywidualnej, Kraków 2016, s. 78 (il.)

„Od dziecka wycinałam fotografie z czasopism i gazet, robiłam wycinanki z glansowanego papieru, łączyłam fragmenty prac z obrysami liści i rąk. Te wczesne kolaże zachowały się dzięki mamie, która bolała nad moją manią niszczenia własnych prac, ale przyznawała też czasem, że wycinanki wypadały ciekawiej od tego, z czego powstały”.

„W latach wiedeńskich wiązałam z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie wielkie nadzieje. Po powrocie do Polski zostały wnet zawiedzione. Uznano mnie za beztalencie, ja zaś uznałam za stratę czasu naukę na ASP. To, co tam powstało, w większości zniszczyłam. Płótna zamalowywałam w domu lub wyrzucałam, rysunki i grafiki służyły mi do robienia kolaży”.

„Kolaże z rysunków przedstawiających nasze modelki-inwalidki dorabiające do głodowych rent i prostytutki zabiegające o legalne zajęcie na ASP – mówią o ich samotnej wegetacji na marginesie PRL dosadniej od studiów akademickich”.





29

EWA KURLUK (ur. 1946)

"Zagłaszcz mnie" - dyptyk, 1967 r.

kolaż, olej, litografia, nić, chiński ptak/tektura, 25 x 20 cm (wymiary dotyczą jednej części)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, po prawej: 'Ewa Kuryluk | Zagłaszcz mnie 1967 | kolaż, prawe skrzydło | dyptyku', po lewej 'Ewa Kuryluk | Zagłaszcz mnie, 1967 | kolaż, lewe skrzydło | dyptyku'

estymacja: 15 000 - 20 000 zł

WYSTAWIANY:

- „Człekopejzaż”, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, kwiecień - maj 2017
- „Człekopejzaż”, wystawa indywidualna, Artemis Galeria Sztuki, Kraków, maj - czerwiec 2016

LITERATURA:

- Człekopejzaż/Human lanscape, Ewa Kuryluk 1959-1975, katalog wystawy indywidualnej, Kraków 2016, s. 84 i s. 85 (il.), okładka



„Tytuł 'Zagłaszcz mnie' czytam jako prowokację i sugestię, że nie chodzi o proces niewinnego głaskania, lecz o zagłaskanie, czyli de facto uśmiercenie poprzez zbyt intensywną czy długotrwałą pieszczotę. Kto jest podmiotem nakazującym owe zagłaskanie: naga (każda) kobieta, ptak na jej ciele? A może sama artystka? Ewa Kuryluk prowadzi przewrotną grę z wzajemnością wpisaną w dotyk. Kto bowiem dotyka, ten sam jest dotykany. Tę sztuką czuje się bardziej w trzewiach niż w głowie. Poruszając się od pieszczot do destrukcji, uwalniamy swoją cielesność i dajemy się na tej transgresji przyłapać. Granica między delikatnym dotykiem a agresją okazuje się wyjątkowo cienka”.

MARTA SMOLIŃSKA O EWIE KURYLUK

30

EWA KURYLUK (ur. 1946)

"Portret Agnieszki K.", 1981 r.

tusz, akryl/bawełna, 32 x 43 cm

datowany i opisany wewnątrz kompozycji: 'AGNIESZKA | NOWY YORK, 1981'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'EWA KURYLUK 1981'

estymacja: 7 000 - 10 000 zł †

„Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych alter ego. Najuciążliwsza dwójka stoi z przodu. Po lewej miele duperele Ewa pisarka, urodzona grafomanka. Po prawej zerka na nią z pogardą Ewa prawdziwa artystka: miłośniczka ciszy, pustki i bieli, a jeśli kolor to wyłącznie w jednolitej tonacji morza czy nieba. Pacyfikacji tej pary nie da się przeprowadzić. Jestem więc niewinnie skazana na wieczną wojnę, którą raz wygrywa horror vacui grafomanki, raz amor vacui artystki”.

EWA KURYLUK



EWA
KURT
LUK
1937

EWA KURYLUK (ur. 1946)

"Chusta I", 1980 r.

tuszu, akryl/bawełna, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu oprawy: "EWA KURYLUK |

"CHUSTA I" | 1980 | akryl i tusz na bawełnie | 97 x 68 cm"

estymacja: 18 000 - 28 000 zł

„Wiosna w Wiedniu. Lekcja rysunku. Dziewczynka śledzi wróbla za oknem. Wypakowała z teczki pudełko akwarelek i nałala wody do słoika, ale nie zamierza robić nic (...) Na widok odbicia swojej twarzy pojmuje, o co chodzi. I przenosi swoje rysy z lusterka na papier jak w hipnozie. Ta dziewczynka to ja. Autoportret, od którego wszystko się zaczęło, pozostał moją pasją”.

EWA KURYLUK

Ewa Kuryluk już w bardzo młodym wieku dała poznać o swoim niekonwencjonalnym stosunku wobec malarstwa. Nie tylko ze względów na uczulenie, ale z wrodzonej chęci walki z konwencjami, czuła wewnętrzną potrzebę zarzucenia malarstwa olejnego, z całym jego багаżem tradycji i utartych schematów. Jej spontaniczności i potrzebie eksperymentowania, szybkiego reagowania bardziej odpowiadał rysunek. Długo schnącą technikę olejną zastąpiła akrylem oraz tuszem, zaś płótna łatwiej dostępnymi płytami pilśniowymi, następstwem tych eksperymentów było tworzenie rysunków na tkaninach.

Jako absolwentka warszawskiej ASP przyznała, że z macierzystej uczelni wyniosła wiedzę głównie z zakresu historii sztuki, którą podówczas wykładał Mieczysław Porębski, dlatego w jej twórczości dostrzec można liczne nawiązania i zapożyczenia z historii zarówno malarstwa, jak i fotografii. Artystka wspominając swoją edukację, napisała: „Na wydziale malarstwa obowiązywały dwa tematy: akty i martwe natury z tektury i gipsu. Pozowały nam emerytki i inwalidki, dorabiając do głodowych świadczeń, i kilka prostytutek, by mieć legalną pracę. Widok tej nędzy i upokorzenia należało przetworzyć na 'wrażliwe bonnardy'. Ale tego nie umiałam i malowałam uparcie 'infantylnie ilustracje', jak nazywano moje autoportrety” (Ewa Kuryluk, *Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978*, BWA, Wrocław, 2011, s. 9). Brak zrozumienia w konfrontacji ze strony konserwatywnej kadry pedagogicznej oraz eksperymenty jakie prowadziła z kolażem, użyciem materiałów takich jak tkaniny, gazety, opakowania, sprawił, że jako niepokorną studentkę przeniesiono ją do pracowni plakatu. Mimo to, do lat 80. artystka zajmowała się głównie malarstwem, rzutowała wykonane wcześniej zdjęcia na płótno, selektywnie wybierając istotne elementy obrysowywała ich kontur podporządkowując swej artystycznej wizji pozornie obiektywne medium fotografii. O swojej twórczości napisała: „Marzyło mi się, że światło przepłynie przeze mnie jak przez przezroczyste medium na papier i samo się na nim utrwali. Chciałam być kamerą i kłiszą fotograficzną”. Bohaterką malarstwa jest zawsze sama artystka, otaczająca ją codzienność, osobiste doświadczenia i wspomnienia.

Wykonanie obrazu artystka poprzedza wykonaniem auto-fotografii, traktowanych jako forma intymnego dziennika, utrwalającego jej stany psychiczne. Powielanie własnego wizerunku na dziesiątkach płócien pozwala artystce na autorefleksję i analizę własnej osoby w zmieniających się kontekstach i rolach.

Prezentowany obiekt należy do serii monochromatycznych, wręcz ascetycznych prac wykonanych na surówce, czyli tkaninie z niebielonej i nieuszlachetnionej przędzy. Struktura tkanin jest chropowata, można w niej dojrzeć naturalne zanieczyszczenia, takie jak resztki okryw nasion, na niej artystka pewną ręką tworzy kontury portretów przyjaciół, członków rodziny, a także autoportrety, tak jak w przypadku prezentowanej „Chusty”. Przyznaje, że prace te są pochodną jej bliskich kontaktów z kulturą japońską, z którą zetknęła się w trakcie pobytu w Kioto i nawiązując do pradawnej tradycji sztuki tekstylnej oraz japońskiej mitologii.

Twarz artystki przedstawiona w bolesnym grymasie zarysowana na białym materiale nasuwa skojarzenia z Veraikonem. Kuryluk wspominała, że średniowieczne wizerunki św. Weroniki budziły jej zainteresowanie jeszcze w dzieciństwie, odbita twarz Chrystusa zdawała się być obrazem jego wnętrza. Symbolika chusty koresponduje także z poglądami na sztukę artystki, według których materiał jest żywą tkanką ranioną kreską jej rysunku. W pracy dostrzec można potrzebę konfrontacji z symboliką chrześcijańską, ale i symboliką płci oraz zmysłowości ciała. Dlatego też Kinga Kawalerowicz malarstwo Ewy Kuryluk określiła „realizmem symbolizującym” (Kinga Kawalerowicz, „Nowy wyraz”, październik 1979).

Praca ta, będąca z pogranicza malarstwa i rzeźby, a także malarstwa mimetycznego i conceptualnego, urasta do roli ikony. W sensualnej pracy Kuryluk w centrum artystycznych zainteresowań znalazła się kobieta-artystka, wraz z jej wewnętrznymi, duchowymi przeżyciami, marginalizowanymi od stuleci. Udręczona twarz daje świadectwo, że wszyscy jako ludzie, nie zważając na pleć, poprzez naszą cielesność doświadczamy pełni bytu wraz z jego emocjonalnym багаżem.



32

TERESA MURAK (ur. 1949)

"Przyjście zieleni", 1975 r.

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 28 x 21 cm
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Teresa Murak |
PRZYJŚCIE ZIELENI 1975 | TERESA MURAK 1975'
jedeny istniejący egzemplarz, niepokazywany dotąd publicznie

estymacja: 40 000 - 50 000 zł

„Korzenie są mocne, kłujące, białe.
Pojawiają się pojedyncze listki biało-
żółtozielonkawe. Nieproporcjonalnie
szybciej od korzeni”.

TERESA MURAK





„Przyjście ZIELENI to mój pierwszy ZASIEW w galerii. Po wielu powstałych wcześniej w miejscach nieoficjalnych, prywatnych i takich jak 'Pierwszy ZASIEW' z 1972 – zaistniały w oknie domu studenckiego D.S. Dziekanka, w którym wtedy mieszkałam przy Krakowskim Przedmieściu. Przyszłam do Galerii Repassage z 'Paschą' przeznaczoną na poczęstunek (luty 1975) i zamieszkałam w galerii przez kilkanaście dni (dwa lata przed dyplomem)”

Z NOTATNIKA T.M.
NIEDZIELA, 23 LUTEGO 1975

Teresa Murak zapisała się na kartach historii sztuki jako jedna z prekursorów land-artu i body-artu w Europie Wschodniej, ale także jako jedna z kluczowych twórczyń sztuki feministycznej. Już w połowie lat 70. wypracowała swój niepowtarzalny język artystyczny, będące jednocześnie odpowiedzią na ograniczenia medium malarstwa. Studiowała na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem wybitnych pedagogów Jana Tarasina oraz Tadeusza Dominika. Jednak jeszcze w cztery lata przed odebraniem dyplomu płótna i farby zastąpiła niekonwencjonalnymi materiałami, używanymi nie tylko za pospolite, a wręcz odrzucające, takie jak żywa roślinność, chwasty, błoto, pył. Artystka operując przyziemnymi surowcami podnosi jej do rangi sacrum, nie stroniąc od religijnych referencji zarówno w duchu katolicyzmu, ale i pradawnych wierzeń. Kobiecość w ujęciu artystki urasta do archetypu, związanego z naturą, płodnością, domowym ogniskiem, który odnaleźć można w mitologiach niemalże wszystkich kultur. Skojarzenia z szamańskimi rytuałami, mistycznymi obrzędami sprawiły, że krytycy jej sztukę porównywali do dokonań Any Mandiety. Tematyka jej prac oscyluje wokół zanikających więzi z przyrodą, relacje z krajobrazem, zarówno w makro jak i mikro skali, a także biologicznych procesów rozkwitania, wzrostu i obumierania. W kontekście aukcji szczególnie ważny jest aspekt relacji kobiecego ciała z ziemią i naturą, tęsknota za ponownym zawierzeniu naturze. Na prezentowanej fotografii granica między ludzkim ciałem a przyrodą ulega rozmyciu, jednocześnie wyabstrahując kobiecość z erotyzmu, zwracając uwagę na jej duchowy aspekt. Murak na fotografii zatytułowanej „Przyjście zieleni” z 1975 roku przyodziana jest w sukienkę, której tradycyjna materia zostaje zastąpiona filigranową, żywą roślinnością. Murak po raz pierwszy wykorzystała nasiona roślin jeszcze jako studentka, zamieszkująca dom studencki Dziekanka w 1972 roku. podobnie jak w przypadku większości prac z tego okresu, artystka zasiewa na tkaninach, a także własnych ubraniach, nasiona pieprzycy siewnej, znanej powszechnie pod jej potoczną nazwą

jako rzeżucha. Roślina ta uprawiana jest od najdawniejszych czasów i szczególnie ceniona ze względu na szybkość wzrostu, w kulturze polskiej jest ona szczególnie powszechnie uprawiana przed Wielkanocą jako dekoracja świątecznego stołu. Poprzez zastosowane materiały, artystka wskazuje na powiązania swojej sztuki z tradycją chrześcijańską i inspiracjami zakorzenionymi w katolickiej symbolice. Zabieg ten zwraca również uwagę na uniwersalność myśli feministycznej, która w powszechnej świadomości łączona jest z lewicową proweniencją i świeckimi poglądami.

Procesualność, cykliczność są nieodzownym elementem jej działań, pomimo, że najczęściej eksponowany jest ich efekt finalny, artystka stara się rejestrować cały proces twórczy. Dokonuje tego w formie dzienników, gdzie notuje dokonywane każdego dnia czynności podlewania, przyglądania się wzrostowi. Iwo Zmysłony przy okazji retrospektywnej wystawy prac Murak w Düsseldorfie w 2013 roku napisał „Moment otwierania się ziarna, kiełkowania zielonego pędu artystka traktuje jako dyskretną epifanię kosmicznej tajemnicy życia – punkt, w którym nieożywiona materia pęka, a do głosu dochodzą siły natury, których nie potrafimy wyjaśnić na gruncie czysto racjonalnego obrazu rzeczywistości”. (Iwo Zmysłony, Feminizm ziemi. Powrót Teresy Murak, Szum, 2013, dostęp online dnia 25.07.2018). Sztuka Teresy Murak jest uprawiana w zaciszu, wymaga czasu i skrupulatnej pielęgnacji, dlatego lokuje się ją na przeciwnym biegunie wobec monumentalnych realizacji zachodnich artystów uprawiających sztukę ziemi, jak i wobec twórców otwarcie zaangażowanych politycznie sprzeciwiających się polityce socrealizmu. Jednak pomimo braku jednoznacznych deklaracji, w pracach artystki dojrzeć można osobisty komentarz wobec społecznego podziału ról, sankcjonowanego przez politykę i społeczeństwo statusu kobiety i potrzeby powrotu do wysokiej rangi i uznania kobiet jako rodzicielek, matek, doradczyń, czy wręcz bogiń.

33

TERESA MURAK (ur. 1949)

Rysunek z cyklu "Ścierki", 1993 r.

technika własna/papier, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. MURAK 1993'

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †

„Istotne było dla mnie wyjście z tych gnuśnych, nudnych, smętnych malarskich pracowni. (...) Chciałam przestrzeni, kontaktu, rozmów”.

TERESA MURAK

Prezentowany obiekt jest pokłosiem cyklu „Ścierki wizytok”, na który składała się praca wideo dokumentująca działania z tytułowymi przedmiotami, przebiegające wiosną 1988 roku w warszawskiej galerii Dziekanka. Prezentowany na aukcji obiekt jest wynikiem działania obiektów na papier, kontaktu materii z papierową masą, tworzoną samodzielnie przez artystkę. Niepozorne skrawki tkanin, artystka otrzymała w darze od siostr zakonnych. Ścierki zostały ręcznie utkane przez wizytki jeszcze w latach 20. z włókien konopi, hodowanych w przyklasztornym ogrodzie. Przedmioty te przez 60 lat służyły zakonnicom do sprzątania i pielęgnowania otaczającej je przestrzeni klasztornej, co znalazło odbicie w ich zmierniałej formie. Sebastian Cichocki określił je mianem relikwii „drugiego stopnia”, bowiem

ich kondycja, będąca wynikiem tarcia o podłogę powtarzanym przez dziesięciolecia, jest namacalnym świadectwem ciężkiej pracy, cierpliwości i poświęcenia. W ujęciu artystki codzienna czynność i towarzyszący im wysiłek zaprezentowane zostały jako duchowe doświadczenie, forma ascezy i samodoskonalenia. Teresa Murak o swoich pracach na papierze napisała w następujący sposób: „Rysunki Ścierki są śladem wymytm w szarej płaszczyźnie, powstałej ze zmieszania czerwieni z zielenią w procesie wypłukiwania, wycierania, mocnego naciskania na powierzchnię. Zanurzenie w wodę jest powrotem do nieodróżnicowanego stanu poprzedniego istnienia. Jest rozpadem i integracją, katastrofą i nadzieją” (Teresa Murak, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1998, s. 104).



TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Cień i kwiat", 1988 r.

akryl/plótno, 50 x 40 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany l.d.: 'TP 88'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 88 | CIEN I KWIAT | 50 x 40'

estymacja: 45 000 - 70 000 zł †

Teresa Pağowska była artystką o nieprzeciętnej wrażliwości na kolor. Już od lat 50. artystka kładła szczególny nacisk na ekspresyjne wartości barwy. W latach 60. natomiast w centrum zainteresowań postawiła postać ludzką, która przedstawiała w sposób skrótowy, zasugerowany kolorem i linią. Druga połowa lat 80., z której pochodzi przedstawiona praca, to okres, gdy Pağowska zaczęła operować szerszą niż dotychczas gamą barwną oraz środków wyrazu. Jej płótna stały się bardziej ekspresyjne, a postacie na nich nabrały dynamizmu. Najczęściej przedstawiała figury kobiece zaprezentowane w energicznych, nierzadko tanecznych, układach. Kobiety Pağowskiej nigdy nie są zwrócone twarzą do widza – są raczej odchylone w zaplanowanym lub przypadkowym geście sprawiając wrażenie bycia zajętej samymi sobą.

Za pomocą lekkich pociągnięć pędzla i niedokończonych linii sprawiają wrażenie niematerialnych widm, efemerycznych jednostek. Jak mówi sama artystka: „Lubię, by obraz pozostał lekki, jakby nie zawierał w sobie wieloczasowego wysiłku. Żeby śpiewał swoją własną poezję. Takie lekkie dotknięcie, uszanowanie materii płótna, nagłe gwałtowne uderzenia czerni czy bieli, zaakceptowanie pomyłki, jeśli wnosi ona niepokój pozytywny” (Teresa Pağowska, Warszawa 3 października 1993 Pağowska, Gallery Starmach). Jak zauważył Jacek Woźniak we wstępie do katalogu wystawy Pağowskiej w Zachęcie w 1997 roku, lekkość, dynamizm i sposób, w jaki artystka prezentuje kobiety to sposób utrwalania zjawisk jakby dostrzeżonego kątem oka, zanim ulegną racjonalizacji i pełnemu intelektualnemu przyswojeniu.



TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Krynolina", 1993 r.

akryl, tempera/plótno, 151 x 135 cm

sygnowany monogramem wiązonym i datowany śr.d.: 'TP93'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAĞOWSKA 1993

KRYNOLINA 150 x 135 cm'

estymacja: 180 000 - 300 000 zł †

WYSTAWIANY:

- Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, 2008

LITERATURA:

- Teresa Pağowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, Galeria aTAK, 2008, kat. 20, s. 190 (il.)

„Malarstwo – jak każda sztuka – wymaga dużej wiedzy, ale nie wolno pokazywać jej na zewnątrz. Musi być ukryta w środku. Tak jak w środku nas ukryte są nasze sny, odczucia dźwięków czy zapachów, pragnienie poezji w różnych jej przejawach. Prawda zmyślenia, które niepokoi widza i również autora obrazu, jest jego siłą. Jeżeli uda się dotknąć tajemnicy, zawrzeć jej przeczucie – a jednocześnie będzie to radosną grą, pobudzeniem i ośmieleniem wyobraźni – znaczy to, że zapisałiśmy sobie, swoje przeżycie świata”.

TERESA PAĞOWSKA, 1986

W swojej sztuce Pağowska prowadzi grę z widzem. To gra pełna niedopowiedzeń: na płótnach widać zarazem chęć ukazania sytuacji, jak i zawahanie się przed pełnym jej przedstawieniem. Malarka ukazuje temat jedynie połowicznie, zostawia pole uzupełnieniom widza. Zachowuje jednak pozycję uprzywilejowaną, niejako góruje nad odbiorcą. Na przestrzeni lat, pomimo zmian w stylu, pozostała wierna jednemu motywowi, który łączy prace wczesne z późniejszymi: to kobieta w jej bezpośrednim otoczeniu, uchwycona w trakcie wykonywania najwykleszych gestów. Artystka wnikliwie obserwowała rzeczywistość wokół siebie. Wybierała z niej kadry, sytuacje, pozy oraz układy, które nie były ani nadmiernie konkretne, ani przesadnie powszechne czy ogólne. Przedstawiała je w sposób syntetyczny. W jej pracach nie ma oczywistości, wszechobecna jest w nich idea niedopowiedzenia. W latach 60. na płótnach na dobre zagościła postać – jej tożsamość prawie od początku pozostawała niewiadoma. Wielu krytyków zaznacza, że autorka maluje wręcz zawsze samą siebie.

Autorka w rozmowie z Elżbietą Dzikowską odpowiedziała na pytania dot. pozycji kobiet w sztuce. Na pytanie dotyczące przyczyn

małej ilości kobiet w sztuce malarska odpowiedziała: „To fenomen nie tylko polski, ale i światowy. U nas zresztą sporo kobiet ma osiągnięcia, które śmiało mogą konkurować z męskimi. Mam swoją teorię na ten temat: kobietom brakuje zdolności koncentracji, wyizolowania tworzącego barierę pomiędzy światem wewnętrznym i zewnętrznym”. Pağowska poproszona o dalszy komentarz odpowiedziała: „Wiele rzeczy nas kształtuje: nasza fizyczność, kulturowe dziedzictwo, wychowanie. Gdy byłam dzieckiem, mówiono do nas 'chłopcy nie płaczą'. Te słowa dotyczyły zarówno mego brata, jak i mnie. Przeczytałam kiedyś, że kobieta jest stworzona do służenia. Czy należy oburzać się na tę definicję? To przecież wspaniale być kobietą, stwarzać atmosferę domu, wiązać rodzinę uczuciem, służyć jej sobą. Ja czuję się wewnętrznie wolna i wszystko to akceptuję z wyboru. Obrona przed światem z jego mnóstwem spraw dużych i małych, z tym, co przeszkadza być sobą, jest trudna nie tylko dla kobiet. Każdy się przed czymś broni. Jednym to się udaje, drugim nie” (Teresa Pağowska w rozmowie z Elżbietą Dzikowską [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, https://www.rosikonpress.com/wywiad_391/Teresa_Pagowska.html).



MARIA PINIŃSKA-BEREŚ (1931 - 1999)

Bez tytułu (Jestem kobietą)

kolaż, ołówek/papier, 29 x 20 cm

estymacja: 8 000 - 12 000 zł

„Już jako (...) dziecko czułam coś na kształt upokorzenia i zawiedzenia tym, że jestem 'kobietą'. (...) Obecny był straszak kobiety upadłej jako odpowiednik płciowości kobiety (...). Dochodziła jeszcze mentalność ultrakatolicka z naczelnym grzechem ciała i wizją potępienia. (...) Tylko panny brzydzące się strefą płci miały szansę na uniknięcie raf. W trakcie dorastania i po wkroczeniu w życie dorosłe 'kolekcjonowałam' sytuacje, zachowania i obyczaje, które uważałam za krzywdzące i upokarzające kobiety. (...) W 1965 roku, gdy zerwałam z rzeźbą warsztatową i zwróciłam się ku własnej osobowości, odblokował się nagle ten kobiecy rezerwuuar. (...) publicznie o płci nie wolno było kobietom mówić”.

1. Item wabieta
2. Item wabieta
3. Item wabieta
4. Item wabieta
5. Item wabieta
6. Item wabieta
7. Item wabieta
8. Item wabieta
9. Item wabieta
10. Item wabieta

con colielp
sib biam
1. Item
2. Item
3. Item
4. Item



37

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ (1931 - 1999)

"Kleinigkeiten" ("Drobizgi")

kolaż, ołówek/papier, 20,5 x 29 cm
opisany u dołu: 'Kleinigkeiten'

estymacja: 8 000 - 12 000 zł

Sztuka Marii Pinińskiej-Bereś to cały wachlarz środków wyrazu artystycznego, od rzeźby przez kolaż aż po efemeryczne happeningi i performance. Głównym jej tematem były wątki osobiste, cielesne, powiązane z płcią. Uznawana za prekursorkę sztuki feministycznej, autorka tworzyła wypowiedzi o kameralnym charakterze i klarownej strukturze, z wielką dbałością o formę. W kompozycjach przestrzennych eksperymentowała z różnymi materiałami. Jako performerka czerpała ze swoich doświadczeń rzeźbiarskich, a przedmioty, których używała podczas akcji, często stawały się

instalacjami prezentowanymi na wystawach.

W niewielkiego formatu szkicach i kolażach Marii Pinińskiej-Bereś spotykają się wszystkie kierunki twórczości, które uprawiała. Powstawały, jak sama mówiła, „mimoходом, na czymkolwiek”. Prace na papierze często powiązane były z rzeźbą, a jego powtarzalnym elementem stało się kaligraficzne pismo. Niektóre dzieła to konceptualne szkice do performance'ów, stanowiące narzędzie do przemyślenia decyzji artystycznych.



38

EWA PARTUM (ur. 1945)

"Change - My problem is a problem of a woman", 1979 r.

C-Print/papier fotograficzny, płyta aluminiowa, 120 x 88 cm
sygnowany, datowany i opisany flamastrem na odwrociu: 'Ewa Partum
1979/2005 ed. 2/5 + AP'

na odwrociu nalepka fundacji Artum oraz nalepka wystawowa
z Museum of Contemporary Art w Los Angeles z opisem w języku
angielskim

Jedyna praca w tym formacie

Obiekt w kolekcji "Uwikłane w pleć" Joanny i Krzysztofa Madelskich

estymacja: 60 000 - 85 000 zł

WYSTAWIANY:

- „WACK! Art and the Feminist Revolution”, The Museum
of Contemporary Art, Los Angeles, 2007

„To oczywiste, że w Polsce jest nie matriarchat, tylko patriarchat. Kiedy starałam się o pracę w wytwórni filmów fabularnych – musiałam zarabiać na życie jako kostiumolog i scenograf – to myśleli, że idę jako aktorka, bo dobrze wyglądam. Od 1965 studiowałam w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Malowałam nie realistycznie, tylko robiłam syntezę kształtu, byłam zafascynowana unizmem Władysława Strzemińskiego i jego 'Teorią widzenia'. Od profesorów słyszałam: 'Ach, żeby pani tak pięknie malowała, jak pani sobie oczy maluje!'”.

EWA PARTUM





m
mem
biety
em
men
partum

nój probl
est probl
ke
y probl
s a probl
of a u
ew

ROZE
DENC
lecia
EDLE
LIBY
zie
LAT
TMA

LER

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

EWA PARTUM

Prezentowane dzieło jest zapisem performance'u Ewy Partum, który odbył się w Galerii Art Forum w Łodzi w 1979. Autorkę określa się mianem prekursorki sztuki feministycznej oraz krytycznej w Polsce. Wykonuje przede wszystkim instalacje oraz akcje w przestrzeni publicznej, a ponadto performance, filmy, fotografię oraz poezję wizualną. W trakcie performance'u, w wyniku którego powstała zaprezentowana praca, charakteryzatorzy dokonali procesu postarzania ciała artystki w towarzystwie widzów. Zmianom poddano prawą połowę ciała twórczyni, lewa natomiast pozostała nienaruszona. W trakcie wydarzenia wykonano serię zdjęć, które dokumentowały etapy prac oraz zachodzące zmiany. Artystka w swojej pracy diagnozowała kobiecą tożsamość z perspektywy ciała. Ważnym elementem performance'u był umieszczony na podłodze napis, słowa performerki: „Artysta nie ma biografii. Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografie. U artystki jest istotne, czy jest młoda, czy stara”. Ewa Partum sugerowała, że artystki w przeciwieństwie do artystów są rozliczane ze swojego wieku. W dosłowny sposób pokazała się związku pomiędzy samoidentyfikacją kobiety a jej wyglądem. Na zakończenie performance'u autorka ogłosiła siebie dziełem sztuki.

Tak wspomina performance Ewa Partum w rozmowie z Magdą Grabowską: „W '89 roku po dwugodzinnym performansie zmiany połowy mojego ciała na starzejącą się kobietę, ogłosiłam publiczności, że stała się świadkami powstania dzieła sztuki i od tej pory mogłam tego ciała używać jako dzieła. Chodziło mi o to, że gdybym występowała w jakimś ubraniu czy stroju, to dałoby informacje na przykład na temat mojego gustu, mojej sytuacji materialnej, moich upodobań itd. Natomiast występując jako znak w sztuce, nie mogłam

dopuścić do tego, żeby ta informacja zaistniała. Musiałam występować w taki sposób, żeby nie było innego kontekstu poza tym czystym znakiem, którym się posługiwałam. Dlatego właśnie występowałam nago. W Małej Galerii powiedziałam, że będę występowała nago, dopóki sytuacja kobiet się nie zmieni czy to w społeczeństwie, czy choćby w systemach muzeów. Teraz wiemy, jakie są nierówności w zarobkach czy w innych kwestiach”.

Artystka jednak dodała, że sytuacja kobiet w świecie sztuki powolnymi krokami się zmienia: „W systemach muzealnych artyści mężczyźni są znacznie bardziej doceniani niż artystki, nawet poważne, których prace i tak uzyskują ceny niższe. Więc wchodzenie na rynek sztuki kobiecej nie jest prostą rzeczą. Niewątpliwie w tej chwili bardzo dużo robi się w tym kierunku, nawet MoMA NY w tym roku będzie miała specjalny fundusz na zakupienie pewnej liczby prac artystek, ponieważ oczywiście w swoich zbiorach ma większość prac artystów. Ja tam mam dwie prace. A mężczyźni mają ich po kilkanaście, za jakieś poważne ceny. Więc ciągle jeszcze istnieją te różnice. Jest taka bardzo interesująca i aktywna kuratorka i dyrektorka kolekcji Verbund w Wiedniu, Gabriele Schor, która robi wystawy 'Feministyczna awangarda'. Zakupiła wiele prac od artystek feministek i cały czas posługuje się tym terminem 'feministyczna awangarda', od lat 70. do 80. Jednak to są inicjatywy ostatnich dziesięciu lat. Wcześniej takie nie istniały. Były jakieś dwie czy trzy wystawy, w których brałam udział, także w Ameryce. O Polsce to nawet nie ma co mówić, bo tu w owym czasie miała miejsce jakaś jedna wystawa w Zachęcie” (Ewa Partum w rozmowie z Martą Grabowską, Stworzenie nowego języka sztuki, sztukapubliczna.pl, <https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124>).



39

EWA PARTUM (ur. 1945)

Plakat "Change - Mój problem jest problemem kobiety", 1974-78 r.

offset/papier 69,50 x 49,70 cm (arkusz)

sygnowany i datowany p.d.: 'Ewa Partum 74/78' oraz opisany ołówkiem l.d.: '4/10'

Obiekt w kolekcji The Museum of Modern Art w Nowym Jorku

oraz w kolekcji "Uwikłane w płeć" Joanny i Krzysztofa Madelskich

estymacja: 20 000 - 30 000 zł



40

EWA PARTUM (ur. 1945)

Fotografia z plakatem z performansu, 1978/1996 r.

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 70,2 x 50,1 cm
sygnowany i datowany flamastrem p.d.: 'Ewa Partum 1978'
opisany na odwrociu ołówkiem: 'edycja 2/5 + 2AP'

estymacja: 35 000 - 45 000 zł

IZABELLA GUSTOWSKA (ur. 1948)

"Względne cechy podobieństwa XVII", 1981 r.

technika mieszana/papier, 154,5 x 59,6 cm
opisany: 'Les traits de relatifs de la ressemblances XVII | tech mixte 2/10'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'tech mixte 2/10 EDITIONS
10 Isabella Gustowska 1981 | DIMENSION 151/50 cm | Les traits de
relatifs de la ressemblances XVII | tech mixte 2/10'

estymacja: 12 000 - 18 000 zł

WYSTAWIANY:

- Izabella Gustowska, Względne Cechy Podobieństwa I, Muzeum Narodowe, Wrocław 1986
- Izabella Gustowska, Pamiętam jak.. Pamiętam, że... Wybór prac 1977-1996, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2015

LITERATURA:

- Izabella Gustowska, Pamiętam jak.. Pamiętam, że... Wybór prac 1977-1996, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2015, s. 100

Izabella Gustowska jest artystką wszechstronną, która operuje różnymi mediami, uważana jest za prekursorkę nowych mediów, zajmuje się także malarstwem, grafiką, fotografią i rzeźbą. Prezentowana praca jest wynikiem eksperymentów z każdą z tych form sztuki, które przenikają się i uzupełniają. Artystka mawia, że „Życie moje to jedna praca” i ta sentencja odnosi się zarówno do działań artystycznych, jak i realizowanych zadań kuratora wielu istotnych wystaw sztuki kobiet, jak i działalności pedagogicznej na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Organizowane przez nią ekspozycje jeszcze w początkach dekady lat 80. według słów Pawła Leszkowicza były „manifestacją wolności i niezależności myślenia” (Paweł Leszkowicz, [w:] Izabella Gustowska. Pamiętam jak... Pamiętam, że... Wybór prac 1977-1996, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2015, s. 28). Pomimo, że wystawy te podówczas nie były otwarcie nazywane feministycznymi, stanowiły podwaliny historii sztuki pisanej i tworzonej przez kobiety. Prezentowane obiekty pochodzą z cyklu „Względne cechy podobieństwa”, który artystka realizuje od 1979 roku i którego wybrane obiekty prezentowane były na prestiżowej wystawie w ramach weneckiego Biennale w 1988, zbierając pochlebne opinie krytyków. Zarówno ten cykl, jak i cała twórczość artystki od wielu lat oscylują wokół wizerunku kobiety, problemów zarówno tożsamości, jak i cielesności. Na cały cykl, tworzony przez niemalże pięć lat, składają się bardzo różnorodne prace, którym raz bliżej jest do fotografii, innym razem stanowią obiekty rzeźbiarskie, łączące w sobie rysunek, malarstwo. Gustowska swoją pracę traktuje jako niekończący się, narastający proces, w którym żaden stworzony przez nią obiekt nie może być traktowany jako samodzielny

byt, ponieważ zawsze funkcjonuje w dialogu z jej przeszłym, ale i przyszłym dorobkiem.

Podwójne akty są tworzone w oparciu o fotografię przetworzoną z auto-offsetu i następnie skorygowane, można w nich dostrzec fascynacje artystki swoimi modelkami. Sytuacje uchwycone przez obiektyw aparatu są zaaranżowane, tak aby wydobyc dualizm, zarówno w aparycji modelek, jak i w ich osobowości. Artystka bada nie tylko relacje między dwoma kobietami, bliźniaczkami Wichną i Hanką, które znajdują się na pierwszym planie, ale także ich emocjonalne stany. W tle ostry cień zarysowany na ścianie staje się także integralnym elementem kompozycji, wyłaniającym się z postaci tworzy ich alter-ego. Fotografie cechuje malarskość, celowe przekontrastowanie odrealnia całą scenę, ciała młodych kobiet deformuje silny światłocień podkreślający tajemniczość i złożoność kobiecej natury.

Owe rozważanie dotyczące identyczności i podwójności, które znajdują swoje odbicie w formie wizualnej prac są również istotnym elementem filozofii artystki. Gustowska podkreślała, że dualizm, jej nieodzowną częścią natury każdej jednostki. Motyw zarówno bliźniąt, jak i cienia, jako elementu ludzkiej osobowości ma długą tradycję literacką, ale pojawił się także w koncepcjach psychologicznych Zygmunta Freuda jak i Carla Junga. W twórczości Izabeli Gustowskiej przebrzmiewają echa surrealizmu, z jego fascynacją marzeniami sennymi, zjawiskami niesamowitymi i paranormalnymi oraz niekontrolowaną podświadomością i możliwościami jakie niesie psychoanaliza. W swych pracach artystka prowokuje sytuacje cechujące się niejednoznacznością oraz poszukiwaniem metafizyki i relatywizmu tkwiących w pozornie banalnych zjawiskach.



42

IZABELLA GUSTOWSKA (ur. 1948)

"Względne cechy podobierstwa XVIII", 1982 r.

technika mieszana/papier, 149 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Les traits de relatifs de la ressemblances XVII | tech mixte 8/10 | Isabella Gustowska 1982'
datowany i opisany na odwrociu: 'Les traits relatifs de ressemblances XVII | tech. mixte - 1982 | editions 8/10 | dimensions 149/80 cm' oraz adres artystki

estymacja: 12 000 - 18 000 zł

WYSTAWIANY:

- Izabella Gustowska, Względne Cechy Podobierstwa I, Muzeum Narodowe, Wrocław 1986
- Izabella Gustowska, Pamiętam jak.. Pamiętam, że... Wybór prac 1977-1996, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2015

LITERATURA:

- Izabella Gustowska, Pamiętam jak.. Pamiętam, że... Wybór prac 1977-1996, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2015, s. 101.

„Pamiętam pierwsze prace z cyklu WCP i moje myślenie o bliźniaczości jako niezwykłym przykładzie podwójności, i jak moja bliźniaczość z bratem wydawała mi się uboga w relacji do intensywnej biologicznej więzi dwóch kobiet – bliźniąt jednojajowych. Pamiętam, jak bliźniaczki, W. i H. heroiczne bohaterki mojego cyklu prac Względne Cechy Podobierstwa, wydały mi się identyczne i jak zdecydowałam, że ciało jednej z nich będzie matrycą dla drugiej”.



43

KRYSTYNA PIOTROWSKA (ur. 1949)

"Po Komunii w nieswojej sukience", 2016 r.

technika mieszana/blacha, 53 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Piot 2016'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'Po Komunii w nieswojej sukience' Krystyna Piotrowska 2016'

estymacja: 3 000 - 5 000 zł

„W moim domu religia była nieobecna. Moim największym problemem na uroczystości pierwszej komunii było to, że jedyna w całej grupie dziewczynek miałam krótką sukienkę. Sukienka na obrazie jest 'pożyczona' od mojej religijnej koleżanki”.

KRYSTYNA PIOTROWSKA

Krystyna Piotrowska ukończyła studia na kierunku grafika warsztatowa, kontynuując swoją edukację w Grafiskolan w Malmö, jednak od lat zajmuje się również tworzeniem prac wideo oraz instalacji. Od czasów studiów za najbardziej zajmujące zagadnienie artystyczne uważa portret, w którym prymu nie

wiedzie jak najwierniejsze oddanie rysów pierwowzoru, ale odrysowanie emocji i nastrojów modela. Formy jakie przyjęły jej portrety odbiegają od kanonów i oczekiwań wobec tego medium, poprzez podejmowanie wątków istotnych w społecznych dyskusjach.



KRYSTYNA PIOTROWSKA (ur. 1949)

"Dziewczynki z warkoczami", 2016 r.

technika mieszana/blacha, 79 x 103 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'K. Piot 2016'

estymacja: 7 000 - 10 000 zł

Prezentowane na aukcji prace autorstwa Piotrowskiej są kontynuacją cyklu wizerunków dziewczynek, z włosami splecionymi w warkocze, lub przyozdobione kokardkami. Artystka po raz pierwszy wykorzystała portret dziecka reprodukując zdjęcie kupione na pchlim targu w Szwecji, jeszcze przed stałym wprowadzeniem się do Polski. Cykl nosił tytuł „Moja lalka Ania”, celowa infantyilizacja zwraca uwagę na problem traktowania małych dziewczynek jako przedmiotu estetyzacji ze strony dorosłych. Zwraca także uwagę na oczekiwania wpajane kobietom od najwcześniejszych lat życia.

Powracającym w jej sztuce motywem są kobiece włosy, które albo dekoracyjnie spięte lub przyozdobione kokardami są atrybutem większości bohaterek jej grafik. Piotrowska używa także włosów jako materii swoich rzeźb i instalacji. Włosy często są podstawą podziału na to co męskie i kobiece, często są elementem społecznych i religijnych nakazów. Warkocz w odczuciu artystki jest symbolem uporządkowania, dyscypliny narzucanej kobietom, a także ich chęci i obowiązkami sprostania narzuconym normom i konwencjom. W wielu kulturach warkocz uważany był również za siedlisko ciemnych mocy, obcięcie czy ogolenie włosów, było gestem upodlenia i odebrania kobiecie godności. W 2010 roku w klatce schodowej warszawskiej kamienicy artystka zawiesiła dwa warkocze z kokardami, instalacja była zatytułowana „Dybuk”, czyli ducha, czy też duszę zmarłego, który nie może zaznać spoczynku w który pojawia się w mistycyzmie i folklorze żydowskim. Z kolei rozpuszczone kobiece włosy po dziś dzień kojarzone są

z frywolności, brakiem powagi, a także pewną prowokacyjnością. Ich eksponowanie czyni kobietę obiektem oglądu i jednocześnie skazuje na osłabienie autorytetu.

Włosy w kulturze są więc utożsamiane z fizyczną atrakcyjnością, jednak w kontekście swojej twórczości Piotrowska otwarcie mówi także o konotacjach jakie wywołuje widok obciętych ludzkich włosów. U większość ludzi wywołują one reakcje atawistyczne, bowiem przywołują widoki z Muzeum w Oświęcimiu, funkcjonujące w zbiorowej świadomości. Przywołuje także inspiracje wierszem Paula Celana zatytułowanym „Fuga śmierci”, opowiadającym o losie dwóch kobiet złotowłosej Małgorzacie, która dzięki kolorowi swych włosów ocalała z zagłady, oraz o kobiecie Żydowskiego pochodzenia, której włosy skazały ją na śmierć. Piotrowska jako osoba posiadająca Żydowskie korzenie, często w swej twórczości stara się podejmować refleksję dotyczącą stosunku wobec Żydów i ich nieobecności w społecznej tkance. Częste powracanie do tego wątku w swych pracach jest formą osobistego oswojenia bolesnego doświadczenia z przeszłości, terapią mającą na celu przepracowanie tematów, których często unika się w otwartej dyskusji. Piotrowska, która została wychowana w domu, gdzie religia nie odgrywała ważnej roli, podkreśla jej ważną rolę w kształtowaniu stosunku mężczyzn wobec kobiet i na kulturowe oczekiwania wobec żeńskiej płci. Artystka podkreśla, że jej prace mają wydźwięk feministyczny i wynikają z jej osobistych przemyśleń dotyczących roli kobiety, społecznych wymagań i funkcjonujących w kulturze stereotypów.



45

JADWIGA SAWICKA (ur. 1959)

Sukienka, 2004 r.

akryl/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwroci: 'J. SAWICKA 2004'

estymacja: 35 000 - 50 000 zł

TWOJE UBRANKO TEŻ MOŻE BYĆ DOWODEM NA HARMONIĘ ŚWIATA. TO JEST NEGATYW – WYPEŁŃ GO KSZTAŁTEM.

„Odzież zdobi, okrywa i daje świadectwo. Nieodparta logika wynikająca z funkcjonalności pozornie ułatwia zadanie. Niestety, ciało nie zawsze może sprostać nawet nieprzesadnie wygórowanym wymaganiom. Wiadomo, że z przyczyn obiektywnych ideał nie jest osiągalny dla każdego i – oczywiście – że technicznie nie jest żadnym problemem dostosowanie się do kształtów najdalej nawet odbiegających od idealnych.

Czy jest to jednak właściwe?

Nie powinno się odbiegać zbyt daleko od ideału, bo im dalej, tym niebezpieczniej. Na terenach najbardziej oddalonych królują słaba wola i absurdalne ekscesy. Proporcjonalnie do odległości zwiększa się możliwość estetycznych niepowodzeń.

Dlaczego raz zaistniały błąd (na powstanie którego złożyły się, rzecz jasna, różne, częściowo może i wyjaśniające go przyczyny) ma być powtarzany w niewinnym, bo przecież potencjalnie zdolnym do oddania wszystkiego dobrego, materiale?

Opresja groteskowych form zagraża porządkowi. Zbyt liberalna akceptacja prowokuje ekstremalne wybryki, a mnożące się usprawiedliwienia dodatkowo gmatwają sytuację. Estetyka i moralność biorą udział w walce, a ciało pogrąża się w chaosie”.

JADWIGA SAWICKA, WYSTAWA „KOBIETA O KOBIECIE”
W GALERII BWA W BIELSKU-BIAŁEJ, 1996



Pewna skłonność do praktyczności, do dzielnego radzenia sobie w ramach istniejących ograniczeń i dostępnych środków. Pewien brak rozmachu, rozsądny masochizm, kontrolowane samodławienie, podcinanie sobie skrzydeł i pętanie nóg. Pewien pośpiech w opuszczaniu dogodnych pozycji, zawracanie w połowie drogi, chęć znalezienia skrótu, niepewność, udowodniony brak orientacji przestrzennej. Trzepotanie i migotliwość stwarzające pozory ruchu przy jednoczesnym poczuciu niezmienności.

Wiara w postęp. Wiara w kary i nagrody. Wiara w karę. Nareszcie uświadomione i wyartykułowane poczucie winy. Halaśliwa radość i akceptacja wszystkiego, jak leci. Pewien brak umiaru, bezwzględność w testowaniu udowodnionej wytrzymałości. Uroczyście zagłębianie palca w ranie. Pewnego rodzaju upojenie łatwością wywołania odrazy i innych pokrewnych uczuć.

JADWIGA SAWICKA, WYSTAWA „KOBIETA O KOBIECIE” W GALERII BWA
W BIELSKU-BIAŁEJ, 1996

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

JADWIGA SAWICKA

Choć widok zawieszanej sukienki zdaje się zupełnie neutralny i znany każdemu z nas, w pracach Sawickiej ewokuje niepokój, obcość i poczucie samotności. Prowokuje pytanie o los kobiety, która ją nosiła. Niezależnie od tego, czy przedstawione na płótnie, sfotografowane, czy ulepione z plasteliny, pojedyncze elementy garderoby w twórczości artystki to pytanie o strefę prywatnego doświadczenia, kulturowego obrazu płci i tego, co składa się na nasz obraz świata.

W twórczości Jadwigi Sawickiej najsilniej uwodzą przewrotność i niepokorność, które wywodzą się z zainteresowania kulturą masową i jej oddziaływaniem na społeczeństwo. Jednym z efektów strategii artystki jest ukazanie procesu ucieleśnienia ról kulturowych. Od lat 90. katalizatorem u Sawickiej stał się język reklamy – według autorki to właśnie on stanowi klucz interpretacji obrazów złożonych z tekstów lub przedstawień pojedynczych obiektów, takich jak ubrania i kosmetyki. Jak pisała w komentarzu do wystawy w 2003, „zdieramy opakowanie, odkrywamy następne. Porównujemy, wyciągamy wnioski: nic się nie zgadza. Demaskujemy fałsz informacji na opakowaniu, ale wierzymy każdej następnej” ([cyt. za:] Jadwiga Sawicka, Culture.pl). Pierwsze elementy garderoby, spódnica, spodnie czy pantofle, pojawiały się w kompozycjach z lat 1994-95. Artystka opatrywała je absurdalnymi tekstami parareklamowymi, takimi jak „Podszewkwowanie”, „Wysokoamoniakalny”, „Lekki smak”. Z czasem teksty i przedmioty zaczęły występować osobno, a ważnym

kontekstem stała się separacja. Słowa umieszczone na płótnach i wydrukach Sawickiej były wyjęte z kontekstu, często źle podzielone, pozbawione znaków diakrytycznych, czasami zaś niespodziewanie się urywały. Choć forma obiecuje komunikat, z zalewu medialnej informacji trudno wyciągnąć sens. A przecież owe krzykliwe, sensacyjne i drastyczne nagłówki kreują nasz obraz świata. Sawicka separuje je podobnie jak części garderoby, które na jej płótnach nabierają nowych, emocjonalnych znaczeń.

Wątki kobiece, splecione z kulturą masową, w twórczości Sawickiej znalazły szczególnie mocny wyraz na głośnej wystawie sztuki feministycznej „Wszyscy ludzie będą siostrami” w Muzeum Sztuki w Łodzi na przełomie 2015 i 2016. Artystka odwróciła znaczenie w kanonie twórczości uznawanej za kobiecą (czyli dekoracyjną). Znana przede wszystkim ze swojego „malarstwa pisanego”, umieściła słowa na powierzchni kilimów, powstałych dzięki ludowej technice tkactwa dwuosnowowego. Gorzkie hasła, demaskujące rzeczywistość, takie jak „Ból nie minie” i „Dynamika pogorszeń”, rozbijają aurę niewinności i dekoracyjności, usuwają prostą przyjemność z patrzenia na ludowe rękodzieło. Strategia autorki odwołuje się do działalności przedstawicielek feminizmu drugiej fali, które podważały tradycję przez subwersję praktyk rzemieślniczych i sztuk dekoracyjnych oraz rozbiły tym samym klasowy i patriarchalny podział na niskie i wysokie, kobiece i męskie, prywatne i publiczne.

afa



Jadwiga Sawicka, fot. z archiwum prywatnego artystki

ALICJA ŻEBROWSKA (ur. 1956)

"Narodziny Barbie" – "Grzech Pierworodny - Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej", 1993/2010 r.

C-Print/papier fotograficzny, pianka, 40 x 50 cm
każda z prac sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'Grzech Pierworodny - Domniemany Projekt | Rzeczywistości Wirtualnej | Narodziny Barbie I | 1993/2010/4 | Alicja Żebrowska'
zestaw 4 fotografii, edycja 4/5
Obiekt w kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz w kolekcji "Uwikłane w płeć" Joanny i Krzysztofa Madelskich

estymacja: 28 000 - 50 000 zł

WYSTAWIANY:

- Schizma, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2009
- Antyciała, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995
- Ciało, fotografia, instalacja wideo, wystawa +raum, Parochialkirche, Berlin, 1995
- Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej, instalacja wideo, galeria Zderzak, Kraków 1994

„Nie mogę zaliczyć się do zdeklarowanych artystek feministycznych, ponieważ poprzez swoją twórczość nie wypowiadam się tylko w kwestiach dotyczących feminizmu. Interesuje mnie świat ze swoją złożonością, a nie pojedyncze ideologie. Popieram wiele słusznych założeń, inicjatyw feministycznych, jeśli jakaś moja praca, w sposób uzasadniony zostanie zinterpretowana w duchu feministycznym – to nie mam nic przeciwko temu. Nie zgadzam się jednak na ograniczanie mojej twórczości do ram jakiegokolwiek ideologii!”

„Nie ma jednoznacznego wyobrażenia czym był grzech pierworodny i jak wyglądała ta scena. Przypowieść ta jest opisana symbolicznie i daje możliwość złożonej interpretacji, czego dowodem są całe tomy teologicznych i filozoficznych rozpraw na ten temat. Moja praca jest próbą artystycznej interpretacji tego mitu w kontekście współczesnej kondycji człowieka w świecie skrajnie odbiegającym od realiów, w których powstawała Biblia. W kulturze nowożytnej przyjął się wizerunek jabłka jako symbolu owocu zakazanego. Użyłam również jabłek, ale gatunku, który jest kwintesencją naszych czasów – modelowej formy genetycznej modyfikacji, tzw. zielonego jabłuszka. Na pomysł zrobienia tej pracy wpadłam uświadomiwszy sobie, że wszelkie ideologie, polityczne, społeczne czy religijne – również artystyczne – są rzeczywistościami wirtualnymi, w których ludzie budują swoje życie, utożsamiają się z nimi i żyją według praw zbudowanych w oparciu o nie. Zastanawiałam się, jakiego motywu użyć, żeby wyraziście zobrazować to uczucie, to widzenie świata. Użyłam mitu grzechu pierworodnego, bo sama jestem jego produktem, ale tworząc tę pracę jestem już poza jego zasięgiem i ten właśnie dystans jest w tej pracy. Gdy decydowałam się, jaką laleczkę wybrać nie myślałam o Barbie jako o symbolu, lecz o zabawce, która jest najpopularniejsza wśród współczesnych dziewczynek. Kupiłam jeszcze miniaturową noworodka, który lepiej obrazowałby poród, ale mi nie pasował. Te prace wykonałam bardzo intuicyjnie. Mogłam użyć innego fundamentalnego mitu chrześcijańskiego – martyrologii i odkupienia, ale ten akurat został już bardzo wyeksploatowany. Wystarczy uważnie przeczytać Motto oraz Aneks, które to teksty objaśniają intencje i kierunek interpretacyjny całej pracy. Motto jest streszczeniem książki Flatland angielskiego matematyka Abbotta, który napisał ją, aby przeciętny człowiek mógł zrozumieć sobie istotę wielowymiarowości. Odwołałam się do niej, gdyż może ona również w prosty sposób pokazać nasze uwikłanie i niemożność przekroczenia rozumienia nie

tylko nowych pojęć matematycznych, ale także relacji międzyludzkich w świecie definiowanym nowymi osiągnięciami nauki. Jest adekwatną metaforą, na to, że przekraczanie granic i barier rozumowych pozwala zbliżyć się do zrozumienia otaczającego świata i naszej w nim egzystencji. W Aneksie konstruuje wizję interpretacyjną konsekwencji grzechu pierworodnego, która jednak jest tylko jednym z kolejnych wyobrażeń na ten temat. Posługując się metaforą z Flatlandu, moja wizja jest rodzajem przekroju kuli – kuli, która poprzez swoją formę, symbolicznie zawiera całą prawdę o sensie naszego istnienia, którego być może człowiek nigdy nie odkryje lub nie pojmie. Być może człowiek rozumie przyczynę swojego istnienia na świecie i samo percypowanie świata, analogicznie do Pana Kwadrata z Płaskiej Krainy, Pan Kwadrat bowiem, odwiedzając krainę trójwymiarową widzi Lorda Kulę jako okręgi – ciągle zmieniające swoją objętość, będące po prostu płaskimi przekrojami kuli, bo tylko na to pozwalała mu jego dwuwymiarowość. Tą metaforą chciałam wskazać na analogiczny problem percepcji rzeczywistości poprzez wizję grzechu pierworodnego – w końcu reguły kulturowe Aborygenów różnią się zasadniczo od naszych, gdyż ukształtował je inny mit początkowy, podobnie jak inaczej funkcjonowali Triobriandczycy lub Majowie. Dlatego nadałam temu dziełu podtytuł – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej, od silnej wizji początkowej zależy cały kształt i jakość życia ludzi w danej wspólnotie. Taki jest główny trop interpretacyjny tej pracy. Bardzo ważnym elementem jest jednak wątek narodzin lalki Barbie, który stanowi rodzaj sarkastycznej pointy – jest owocem jaki wydała ziemską egzystencją człowieka, patologiczną konsekwencją tego pierwszego czynu – zjedzenia owocu zakazanego. Więc jak widzisz, moją intencją nie były feministyczne ideologie, a raczej problem egzystencjalny, epistemologiczny. Ale ponieważ tworzyłam tę pracę jako kobieta – naturalnie odwołując się do kobiecych funkcji, które stają się w mojej interpretacji mitu grzechu pierworodnego. Podmiotem, zarówno w tym pierwotnym wydarzeniu, jak i w jego współczesnej konsekwencji – widzę więc pełne uzasadnienie dla feministycznej adopcji interpretacyjnej tego wątku. Niestety każda interpretacja w świetle feministycznych doktryn, całkowicie pomijała podstawowy przekaz tej pracy, dlatego od lat próbuję walczyć z przekłamaniami opisu czy wręcz zaanektowania tej pracy jako tylko feministycznej” (<https://rewizje.wordpress.com/2010/07/08/196/>).



47

EWA ŚWIDZIŃSKA (ur. 1958)

"Mona (Lisa)", 2010 r.

C-Print/papier fotograficzny, 19 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Mona (Lisa) 2010 Ewa Świdzińska
06.01.2010'

estymacja: 4 000 - 6 000 zł †

„Zdjęcia można sprowadzić do gorzkiej erotycznej zabawy, ale to także według mnie ostry, zmysłowy krytycyzm. Zależało mi na tym, aby fotografie były niejednoznaczne, mimo że np. używam czytelnych rekwizytów. Zdjęcia wzbudzały emocje. Zostały nazwane np. gorszymi 'hustlerami'. Fotografie mnie pochłonęły, ale i zaniepokoiły, bo nie mogłam ich zakwalifikować, znaleźć podobnych”.

EWA ŚWIDZIŃSKA



EWA ŚWIDZIŃSKA (ur. 1958)

"Rodzina", ok. 2009/2010 r.

C-Print/papier fotograficzny, 19 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'Rodzina 2009 Ewa Świdzińska 06.01.2010'

estymacja: 4 000 - 6 000 zł †

Ewa Świdzińska zaczęła fotografować w 2005. Była po doświadczeniu kryzysu artystycznego związanego z dziedziną performance'u, który stanowił główną formę wypowiedzi w jej sztuce. Jak sama mówiła, czuła się już wtedy wyzwoloną neofeministką, niemającą problemów z samoidentyfikacją.

„Zaczęłam obfotografowywać siebie: skupienie, napięcie i ostra pstrykanina na wyciągnięciu dłoni. To był mój sposób na budowanie cyklu i narracji, sprowadzonych w końcu do abstraktu. Jednocześnie zależało mi na spontaniczności. Dokumentowałam się we własnej, domowej, intymnej przestrzeni (która na zdjęciach została ostro sfragmentaryzowana, podobnie jak moje ciało). Mam blokadę na przekraczanie intymności drugiego człowieka. Przekraczam swoją. Fotografie nie mogłyby powstać bez wydobywania z cienia moich własnych lęków, fobii, skrywanych potrzeb. Czuję się wyzwolona, ale nie wolna od problemów” – opowiadała w rozmowie „Fetyszyzując (dojrzała) kobiecość” – skipienie i napięcie”, prowadzonej przez Krzysztofa Jureckiego w 2007 ([w:] Krzysztof Jurecki, Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce, Galeria Sztuki Wozownia, Łódź 2007). Artystka dodała również, że mniejszą uwagę zwracała na techniczną jakość fotografii, ponieważ ważniejsze było coś innego. „Zdjęcia dają mi niezależność. To ja podejmuję decyzję, kiedy i gdzie je zrobić” (tamże).

Po prawie dziesięciu latach w rozmowie „Polska. Kobieta. Artystka. Rozmowa z Ewą Świdzińską” z Magdaleną Larą, pytana o fotografowanie siebie, opowiadała: „Robiąc sama zdjęcia, czułam się też anonimowo. Dziś myślę, że 'Żywoty intymne', które pani przypominała, można swobodnie traktować jak selfie. Początkowo popularne było selfie samej twarzy, teraz często schodzą coraz bardziej w dół, robiąc na przykład sam biust. Wydaje mi się, że fotografowaniem łona wyprzedziłam tę tendencję. Sama praca weszła w kontekst krytycznego glamour: Zdjęcia miały wyglądać elegancko, były wyidealizowane, ale tylko na pozór. Pojawiają się na nich takie elementy jak zmarszczki na rękach, ułamane paznokcie, które zdradzają prawdę o ciele,

które oglądamy. Nie jest idealne” (Magdalena Lara, Polska. Kobieta. Artystka. Rozmowa z Ewą Świdzińską, „Szum” 04.08.2016).

W 2007 w wywiadzie Krzysztof Jurecki pytał Świdzińską o jej związki ze sztuką feministyczną, o których autorka mówiła tak: „Identyfikuję się z postfeminizmem. Bliskie są mi artystki, których twórczość polega na ciągłym poszukiwaniu, ewoluowaniu, korzystaniu z różnych mediów. Takie, które podejmują trudne tematy, takie, które coś kwestionują, odmitologizują, ryzykują. Wykorzystują potencjał, jakim jest inteligencja emocjonalna. Patrzą na twórczość długofalowo, nie są gwiazdami sezonu. Nieważne, czy chcą, aby nazywano je feministkami, żeńskimi artystkami czy kobietami-artystkami. Imponuje mi twórczość” („Fetyszyzując [dojrzała] kobiecość” – skipienie i napięcie).

W rozmowie scharakteryzowała również swoje postrzeganie feminizmu: „Na feminizm patrzę przede wszystkim jak na nurt, który ewoluuje, zmienia się. Coraz bardziej koncentruje się na odrębności, indywidualnym i niepowtarzalnym świecie każdej z nas. Ważne jest wyodrębnienie różnorodnych wersji współczesnej kobiecości, a nie uogólnianie. Czyli może być tyle odcieni feminizmu, ile feministek, tylko że to grozi rozmyciem, rozwarstwieniem. Sama doszłam do feminizmu i przechodziłam różne etapy w swojej feministycznej twórczości. Feminizm na pewno uwalnia od stereotypowego postrzegania rzeczywistości, przewartościowuje ją. Pozwala inaczej spojrzeć na problemy społeczne, religię, mass media itp., a także własne prywatne życie. Od czego ma uwalniać feminizm, powinna decydować każda kobieta indywidualnie. Dotyczyć to może różnych sfer; zależy to od jej potrzeb, sytuacji, doświadczenia itd. (może przeszkadzać toksyczny związek z matką, kontrolowanie przez partnera, własna nadopiekuńczość w stosunku do dzieci, bezkrytycyzm wobec świata mediów i reklamy itd.). Ale nie należy traktować feminizmu wyłącznie terapeutycznie. Poglądy feministyczne spowodowały, że teraz inaczej patrzę np. na problem starzenia się kobiety, pojęcie jej atrakcyjności czy jej sferę intymną”.





49

KATARZYNA GÓRNA (ur. 1968)
KATARZYNA KOZYRA (ur. 1963)

"Kasie - niteczki", 1994 r.

C-Print/papier fotograficzny, 26 x 39 cm
seria 6 fotografii.
edycja 4/10 + 2 AP

estymacja: 12 000 - 18 000 zł

OPINIE:

- do pracy dołączony autorski certyfikat

WYSTAWIANY:

- Uwikłane w pleć. Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 2012
- Rzeźbiarze fotografują, Muzeum Rzeźby im. Xaverego Dunikowskiego Królikarnia, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2004

LITERATURA:

- Uwikłane w pleć, red. Joanna i Krzysztof Madelscy, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2012, s. 146-147, 223
- Katarzyna Górna. Happy Birthday, red. Anna Smolak, Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 83
- Rzeźbiarze fotografują, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, Królikarnia, Warszawa 2004, s. 212-213





„Totalnym niezrozumieniem jest przekonanie, że sztuka ma służyć zaspokojeniu potrzeby posiadania ładnych obrazków. Ważni artyści zawsze byli zaangażowani. Nawet impresjoniści w manifestach mówią o tym, że zmieniła się sytuacja społeczna, więc przestają malować nagie laski do pałaców, a swoją uwagę kierują na rzeczywistość, prostytutki, lokomotywy. Uważam, że każdy artysta ma prawo do komentarza również politycznego”.

KATARZYNA GÓRNA

Zaprezentowane dzieło to efekt współdziałania dwóch artystek – Katarzyny Górnej oraz Katarzyny Kozyry. Obie studiowały w pracowni Grzegorza Kowalskiego i łączy je wieloletnia współpraca. „Kasie-Niteczki” to seria fotografii z 1993. Przedstawia dwie autorki, które nago, w absolutnie nieskrępowany sposób bawią się podczas farbowania włosów przed obiektywem aparatu. Ich atrybutem jest nitka łącząca ich ciała. Rok później Katarzyna Kozyra występowała jako modelka w pracy dyplomowej Katarzyny Górnej – „Bez tytułu”. Górna w swojej twórczości podejmuje problemy związane z kobiecością, ale także przygląda się zagadnieniom związanym ze społecznymi

oraz ikonograficznymi stereotypami na temat płci pięknej. Kozyra jest natomiast jedną z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek i współtworzy nurt sztuki krytycznej. Zajmuje się rzeźbą, ale także wideoinstalacjami, filami oraz innymi działaniami z pogranicza dyscyplin. W centrum zainteresowań obu twórczyń pozostaje ukazywanie świata pozorów, konwencji, umowności płci oraz kostiumowości. Do najsłynniejszych dzieł Kozyry należą „Łaźnia” (1997) oraz powstawała w odpowiedzi „Łaźnia męska”, ukazująca wnętrze męskiej łaźni. Autorka weszła do niej po uprzednim ucharakteryzowaniu się na męczyznę – założeniu sztucznego zarostu oraz silikonowego penisa.

„Dobra sztuka jest o czymś. A coraz mniej informacji, rzeczy, obrazów z otaczającego świata jest tak naprawdę o czymś. Dziś już wszystko jest produkowane w nieskończonych ilościach, ma być po coś – do konsumpcji. Dopiero niedawno zrozumiałam, na czym polega nieporozumienie pomiędzy mną a Żmijewskim. Ja postuluję bezinteresowność i sens (o czymś), a on narzędziowość (po coś)!”

KATARZYNA KOZYRA





50

KATARZYNA GÓRNA (ur. 1968)

"Madonny", 1996-2001 r.

wydruk, pigmentowy/papier archiwalny, 120 x 82 cm
edycja 10/10 + 2 AP.

estymacja: 40 000 - 50 000 zł

OPINIE:

- do obiektu dołączony certyfikat autorski



„Zatem seks interesuje mnie zawsze w kontekście konfrontacji kobiety i mężczyzny. Te ciągle próby dominacji, kto ma rządzić, kto jest lepszy – starcie między rolą kobiety i rolą mężczyzny. Kobiety próbują walczyć o swoje miejsce, żeby nie być non stop dyskryminowane. Seksualność odgrywa w tym swoją rolę. (...) Kobiety mają wieczne poczucie winy, muszą się bardziej starać, aby cokolwiek osiągnąć, muszą cały czas rywalizować z facetami. Wypowiadanie opinii na te tematy to dla mnie rzecz najważniejsza”.

KATARZYNA GÓRNA

„Serie fotograficzne Katarzyny Górnej, przedstawiające nagie kobiety w różnym wieku, w pozach wziętych z arcydzieł historii sztuki, także nie spotkały się z aplauzem krytyki. Ciała większości kobiet odbiegają bardzo od norm lansowanych przez poczytne periodyki. Zdjęcia są czarno białe, duże. Kobiety, w tym także sama autorka, przybierają pozy hieratyczne – już to samo w sobie jest estetycznym zgrzytem, przełamaniem konwencji. Wyraża bezpodstawne aspiracje do ról nienależnych modelkom. A jeśli jeszcze naga modelka trzyma na ręku dziecko – to zakrawa na świętokradztwo. Podobnie nieodpowiednie są aspiracje kobiet do uprawiania niektórych bardzo męskich sportów, na przykład sumo. Nie cały świat jest dla kobiet. A jeśli nawet, to nie dla wszystkich”.

ANDA ROTTENBERG, FRAGMENT WSTĘPU DO KATALOGU WYSTAWY „BIAŁY MAZUR”, BERLIN 2003, KRAKÓW 2004

Dla twórców po transformacji ustrojowej obrazowość katolicka stanowiła pole artystycznego sprzeciwu wobec polityki religijnej postkomunistycznej Polski. Kościół, którego pozycję umocniło wsparcie ruchu „Solidarność”, po 1989 otrzymał pełnoprawny mandat do kształtowania polityki. W dyskursie roli kobiety w społeczeństwie posttransformacyjnym ukuł się propagowany przez nowe władze – a zwłaszcza Kościół katolicki – wzorzec Matki Polki. Ten model kobiecości zakładał całkowite oddanie się roli matki, zrzekającej się swojej indywidualności na wzór Marii – matki Jezusa Chrystusa.

Cykl „Madonny” autorstwa Katarzyny Górnej nawiązuje do trzech motywów ikonografii Marii: pięknej Madonny, Madonny z Dzieciątkiem i piety. Artystka wykorzystwała schematy ikonograficzne zaczerpnięte ze sztuki religijnej; zestawiała motywy kultury dawnej i współczesnych, nagi bohaterów, a zarazem użyła zarazem medium nietypowego dla dzieł religijnych. Bohaterką pierwszej fotografii jest bardzo młoda dziewczyna, stojąca w pozie przypominającej Wenus z obrazu Botticellego. Po jej nodze spływa krew menstruacyjna, symbolizująca moment stawania się kobietą. Środkowa część tryptyku to

Madonna z Dzieciątkiem – młoda kobieta w hieratycznej pozie, przedstawiona z małym dzieckiem. Na ostatniej fotografii widzimy trawestację piety – na kolanach kobiety w średnim wieku siedzi dorosły, szeroko uśmiechnięty mężczyzna. Spomiędzy jego ud wystaje penis we wznoszeniu. Wszystkie trzy przedstawione kobiety uśmiechają się nieznacznie, jakby anielsko.

Tryptyk Górnej dokonuje rewizji znaczenia ikonografii maryjnej, rzuca wyzwanie idealnej wizji kobiecości i jej klasycznemu obrazowaniu. W ironiczny sposób dialoguje z ideałem Matki Polki, który odrealnia doświadczenie bycia kobietą, ponieważ wzoruje macierzyństwo na Matce Boskiej. „Madonny” obrazują dychotomię roli kobiety, która powinna zrezygnować z własnej podmiotowości na rzecz rodziny, jak uczyniła to Maria dla Chrystusa. Ale, jak pokazuje nam trzecia część tryptyku, Matka Polka nie poświęca swojego życia ucłowieczonemu Bogu, a zwykłemu człowiekowi, takiemu jak ona sama. W „Madonnach” autorka tworzy obraz kobiecości fizycznej, cielesnej, samoświadomej. Piękna Madonna, Madonna z Dzieciątkiem i pieta to też trzy okresy z życia kobiety – czyli motyw często pojawiający się w pracach artystki.



51

JOANNA RAJKOWSKA (ur. 1968)

"Satysfakcja gwarantowana", 2000 r.

sześć puszek o pojemności 0,33 litra, wys.: 11,5 cm, śr.: 6 cm (wymiar
dotyczą każdej części)
seria produktów konsumpcyjnych wypełnionych płynami zawierającymi
wydzieliny ciała artystki

estymacja: 2 500 - 4 000 zł †

WYSTAWIANY:

- Satysfakcja gwarantowana, Centrum Sztuki Współczesnej,
Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000

„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 wnętrza 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”.

JOANNA RAJKOWSKA

„Satysfakcja gwarantowana” to realizacja artystyczna Joanny Rajkowskiej, składająca się z serii produktów opatrzonej jednym logotypem, prezentowanych w opakowaniach przygotowanych specjalnie do tego celu. Składa się na nią sześć rodzajów napojów gazowanych w puszkach o pojemności 0,33 l, kosmetyki: perfumy, mydło oraz wazelina, a także mrożonki „Kobieta w kul-tach”. Wszystkie produkty są zdadne do użycia lub spożycia, a na opakowa-

niach autorka dokładnie rozpisała ich skład. Oprócz substancji typowych dla danego produktu można znaleźć: w napojach – DNA, szarą substancję mózgu, wyciąg z gruczołu piersiowego, śluz z pochwy, rogowkę, 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”.



52

ZUZANNA JANIN (ur. 1961)

"Portret studentki (Nelly Józefiny Egiersdorff, Wydział Filozofii UW, 1918, legitymacja nr 5774)", 2016-2018 r.

żywica, 60 x 32 x 30 cm (wymiary dotyczą każdej części)
sygnowany wewnątrz podstawy - wklejka autorska z opisem na każdej części

estymacja: 40 000 - 60 000 zł







Legitymacja studencka Nelly Józefiny Egiersdorff, studentki pierwszego rocznika kobiet studentek Uniwersytetu Warszawskiego, rok 1918, fot. z archiwum Zuzanny Janin

„Rzeźba powstała dzięki odnalezieniu legitymacji studenckiej z 1918 roku Józefiny Egiersdorff, prywatnie mojej babki, studentki pierwszego rocznika kobiet studentek Uniwersytetu Warszawskiego. Dyptyk czarno-biały należy do serii prac pod wspólnym tytułem, 'Portret studentki'.

Praca ta ma dla mnie szczególne znaczenie – jest to praca symboliczna w stulecie otrzymania pełnych praw obywatelskich, w tym prawa do swobodnego studiowania, która także włącza się w dyskusję toczącą się np. zarówno w Nowym Jorku, jak i w Londynie, dotyczącą uwieczniania wybitnych kobiet na pomnikach i monumentach. Tą realizacją przywołuję także tę dyskusję w Warszawie, wpisując się w nurt przypomnienia ważnych kobiet i ważnych momentów w historii Polski z udziałem kobiet. Przywrócenia widzialności kobiet, docenianie ich gigantycznego wkładu w historię. Otworzenie Uniwersytetu dla wszystkich obywateli i obywaterek i, co więcej, skorzystanie w pełni z tej możliwości. A można sobie wyobrazić, że pierwszy rocznik musiał przedzierać się przez uprzedzenia, niechęć, kpiny czy sztywność ze strony studentów i nie tylko. W tej sytuacji bycie w grupie

pierwszych studentek i rozpoczęcie wolnych studiów na równych prawach – takim momentem niewątpliwie jest.

Jest to także mój hołd pamięci dla mojej babki, studentki UW, która cudem ocalała wraz z moją mamą z transportu do Auschwitz.

Czarno-białe rzeźby-odlewy są nie tylko odwołaniem się do tradycji czarno-białej fotografii, ale także są użyte symbolicznie, jako dwie przeciwności, jednocześnie uzupełniające się jasność i mrok, światło i cień, dzień i noc.

Różnią się i uzupełniają.

Forma, nawiązująca do rzeźby portretowej XVIII wieku, jest tu przełamana nowoczesną techniką rzeźb z żywicy syntetycznych, nawiązująca do eksperymentowania Aliny Szapocznikow z żywicami z lat 50. i 60. XX w., oraz elementami pozostawionymi z etapu powstawania rzeźby, co przenosi ciężar z tradycyjnie pojmowanego ostatecznego pięknego produktu na rzecz myślenia o procesie, o pracy, o mozołach powstawania dzieła, a także częściach niepotrzebnych (tu zostawionych) jako elementach pokazujących proces, otwarte dzieło przywodzące na myśl działanie w czasie'.

ZUZANNA JANIN

DOROTA NIEZNALSKA (ur. 1973)

"Złota Królowa", 2009 r.

brąz, bursztyn naturalny, welwet, śr.: 38 cm

Obiekt został odlany z brązu metodą na wosk tracony.

estymacja: 28 000 - 35 000 zł

WYSTAWIANY:

- „Królestwo”, Galeria Piekary, Poznań | 1.02-3.03.2009

„Podczas trwającego osiem lat procesu w Polsce wiele razy spotkałam się z cenzurowaniem prac, niedopuszczeniem mnie do wystaw, z odmową pracy ze mną bez zapoznania się z projektem, już za samo nazwisko 'Nieznalska'. Jednak wróciłam do kraju z jednego powodu: w Niemczech nie miałam historii, nad którymi mogłaby pracować. W Polsce wystarczy otworzyć gazetę, książkę i temat się znajduje, bo wszystko dotyczy ciebie. To jest mój świat, który aż się prosi, bym go opisywała, przetwarzała, krytykowała”.

DOROTA NIEZNALSKA

Dorota Nieznalska jest absolwentką Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie w 1999 uzyskała dyplom w Pracowni Intermedialnej prof. Grzegorza Klamana. Artystka tworzy przede wszystkim obiekty rzeźbiarskie, instalacje, a także wideo czy fotografie. W 2013 uzyskała stopień doktora na Wydziale Rzeźby, kierunek Intermedia, na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie pracuje jako asystentka w Pracowni Działań Transdyscyplinarnych Wydziału Rzeźby i Intermediów na macierzystej uczelni. Artystka interesuje się przede wszystkim zagadnieniami związanymi z symbolami religijnymi. W swoich realizacjach w krytyczny sposób odnosi się do problemu silnej tradycji katolickiej w Polsce oraz męskiej dominacji w sferze społecznej. Silne 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 ciemniowej 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. Jednocześnie przywołuje skojarzenia z regaliai królewskimi, co prowadzi do interpretacji pracy jako symbolu władzy. Dzięki zaprezentowanej pracy 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 wisioriki z epoki kamienia, które zapewne służyły jako amulety chroniące przed złem i nieszczęśliwymi wypadkami.

Artystka szczególnie często nawiązuje do motywu korony ciemniowej. Prócz zaprezentowanej realizacji to główny element pracy pt. „Jewellery cz. I” – fotografii korony ciemniowej pokrytej oryginalnymi kryształami Swarovskiego. Oprócz wymienionego przedmiotu autorka wykonała m.in. fotografie korony ciemniowej, której zakończenia stanowiły naturalne, zaostrome na końcach czerwone korale. Nieznalska podkreśla w wywiadach, że za pomocą motywu nawiązuje do prywatnej traumy, jaką był proces sądowy. Po pokazaniu instalacji „Pasja” twórczyni wytoczyła proces Liga Polskich Rodzin. Na instalację składał się krzyż grecki ze zdjęciem męskich genitaliów oraz nagranie wideo ukazujące spowolnione ujęcia twarzy mężczyzny w trakcie odbywania treningu w siłowni. Wybrane ujęcia pokazywały wyraz twarzy bohatera w momentach maksymalnego wysiłku. Sprawa sądowa, która rozpoczęła się w 2001, ciągnęła się przez lata. 11 marca 2010 Nieznalska została ostatecznie uniewinniona.

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. „Wiercu mistycznym” czy „Król Polski”, Nieznalska używa motywu korony ciemniowej w nawiązaniu do wątków pasyjnych.



54

ANETA GRZESZYKOWSKA (ur. 1974)

"Hair #2", 2009 r.

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 100 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Grzeszykowska | 2009 | AP'

estymacja: 22 000 - 30 000 zł

„Zarówno na świat, jak i na siebie staram się patrzeć z różnych punktów widzenia. I potrafię obserwować siebie z boku, tak jakbym patrzyła na kogoś innego. Dostrzegam wówczas rzeczy, których w sobie nie lubię, ale to mnie interesuje. Bo mogą się one stać bardzo ciekawym materiałem twórczym na równi z cechami, które akceptuję. Gdyby się zastanowić, chyba nawet to, czego w sobie nie lubię, częściej służy mi za źródło inspiracji”.

ANETA GRZESZYKOWSKA



AGATA BOGACKA (ur. 1976)

"Lips 3", 2018 r.

akryl/plótno, 120 x 145 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'AGATA BOGACKA 2018 | "LIPS" 3'

na odwroci wskazówka montażowa

estymacja: 35 000 - 45 000 zł

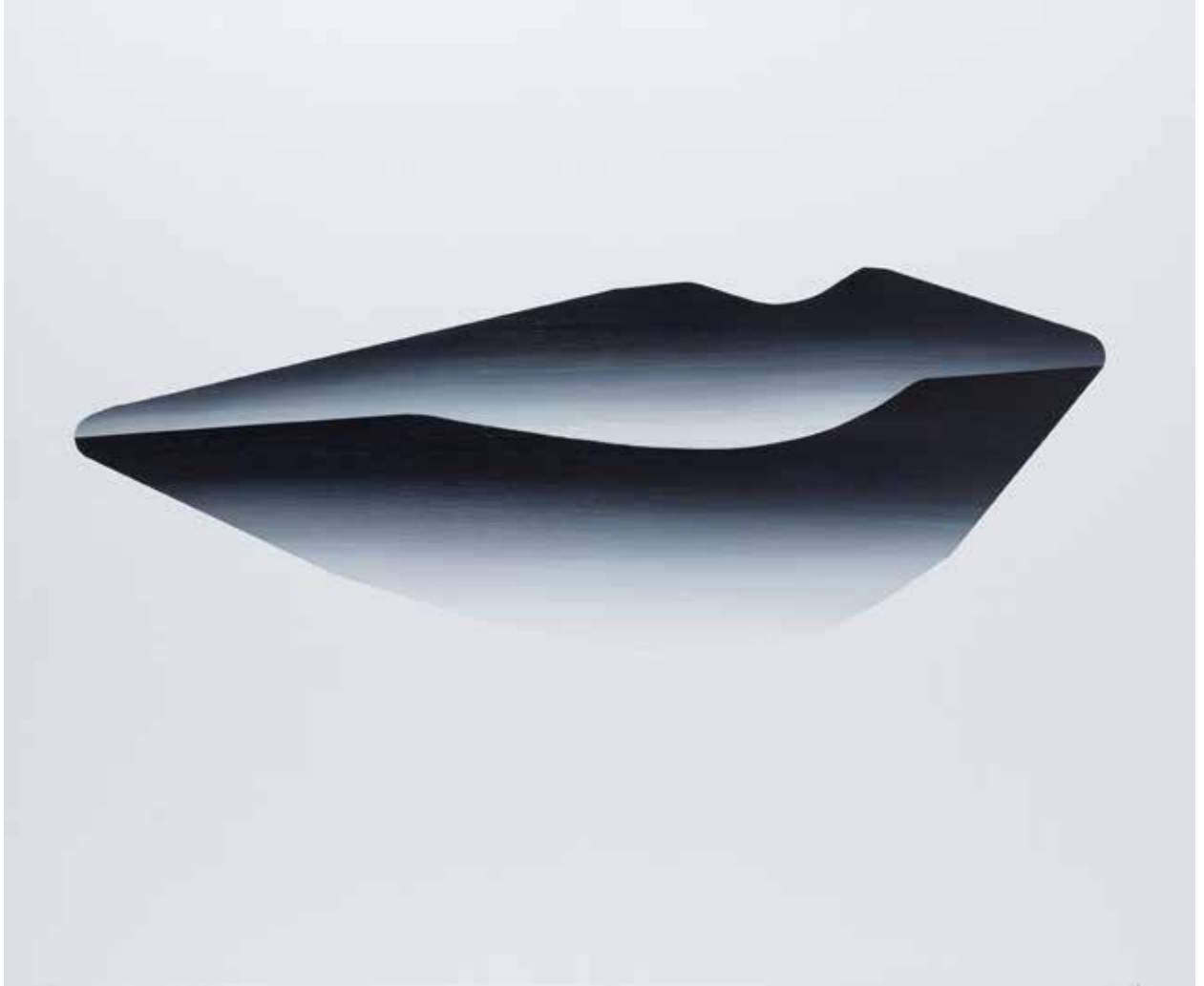
„Feminizm jest byciem sobą, a nie wpisywaniem się w męskie oczekiwania. Uważam na przykład, że chodzenie w obcasach upośledza kobiety. Byłabym najszczęśliwsza, gdyby nie trzeba było używać słowa 'feminizm' w ogóle, ponieważ wszystko, co by się wiązało z życiem kobiet, byłoby naturalne i równouprawnione. Ale tak nie jest. Dopóki istnieje dyskryminacja, seksizm, musi istnieć feminizm”.

AGATA BOGACKA

Dzieła Agaty Bogackiej cechuje charakter autobiograficzny. Artystka opowiada historie o życiu dziewczyny z wielkiego miasta. Mówi w nich o niełatwych i skomplikowanych relacjach, zarówno uczuciowych, jak i erotycznych, które często mają powierzchowny charakter. Przez twórczość malarki przewija się motyw pragnienia zbudowania bliskich oraz udanych związków. Autorka ilustruje życie swoje oraz swoich rówieśników, pokolenia, które weszło w dorosłość po roku 2000. Swoją charakterystyczny styl, wyznaczany przez wyraźny kontur, płaską plamę barwną oraz przygaszone kolory, zaczęła kształtować po 2001, kiedy uzyskała dyplom. W tym czasie powstało wiele portretów i autoportretów. W kolejnych latach artystka stopniowo zaczęła odchodzić w swoich obrazach od dosłowności. Coraz częściej pojawiały się w nich sytuacje enigmatyczne, niejasne. Malarka podejmuje tematy cielesności oraz seksualności, a także relacji pomiędzy mężczyzną a kobietą. Zaprezentowana praca jest prezentacyjna dla najnowszej twórczości Bogackiej. Jak komentuje sama artystka, od pewnego czasu głównym tematem jej artystycznych zainteresowań jest gradientowo kładziony kolor; a także zgeometryzowane formy przedstawione w uproszczony sposób. Artystka często jest pytana o wątki autobiograficzne i zmianę w stylu, która

nastąpiła w 2007. Jako przełomowy moment w swojej twórczości podaje udział w wystawie w galerii Potockiej w Krakowie pt. „Druga połowa serca”, którą organizowała Joanna Zielińska. W rozmowie z Martą Czyż opowiada o zmianach zachodzących w jej malarstwie oraz życiu:

„Z tymi figuratywnymi obrazami łączyła się cała kreacja, bo ja wyglądałam w specyficzny sposób, ubierałam się bardzo kolorowo, miałam farbowane na biało włosy i nie sposób mnie było nie zauważyć na mieście. Bez przerwy imprezowałam. Od tej wystawy w 2007 zaczął się przewrót. Okazało się, że moje życie i moje malarstwo to naczynia połączone. Zaczęłam zmieniać obrazy i automatycznie wszystko inne się zmieniło w moim życiu. Przestałam pić, palić, imprezować. Przestałam się tak ubierać, farbować włosy, nosić obcasy. To była ewolucja – moje kolejne życiowe osiągnięcia, kolejne stopnie rozwoju. Wycyfowanie się z tego krzykliwego stylu wiązało się z pozbywaniem się kompleksów, z odnajdywaniem siebie. Nie musiałam się już niczym podbudowywać. Dochodziłam do prawdy o byciu kobietą” (Agata Bogacka w rozmowie z Martą Czyż, Malarstwo z perspektywy centymetra kwadratowego, 2.02.2017, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6995-malarstwo-z-perspektywy-centymetra-kwadratowego.html>).



56

ANGELIKA MARKUL (ur. 1977)

Bez tytułu, 2014 r.

wosk, skóra, filc, ok. 100 x 50 cm

estymacja: 30 000 - 45 000 zł

WYSTAWIANY:

- ARCO, Madryt, 2015
- abc - Art Berlin Contemporary, Berlin, 2014
- Show with a Lovely Title, Galeria Leto, 2014

„Tworzenie jest moim rytuałem. Cały czas jestem aktywna, jak nie rzeźbię, nie maluję, nie kręcę filmu, to przygotowuję się do jakiegoś projektu, robię plany, rysunki, szukam informacji w Internecie. Nie ma dnia, żebym czegoś nie wykreowała”.

ANGELIKA MARKUL

Angelika Markul jest niezwykle artystką-wizjonerką młodego pokolenia. Artystka podchodzi do otaczającej jej rzeczywistości z wyjątkową wrażliwością i wciąż poszukuje nowych obrazów i zjawisk, które mogłyby stać się inspiracją do kolejnej pracy. Markul w swojej sztuce posługuje się naturalnymi materiałami, ale sięga także po inne materiały, które powoli na stałe weszły do jej repertuaru – m.in. czarną folię. Artystka poszukuje tematów swojej sztuki w świecie natury, w szczególności w ukrytym przed ludźmi i ich wzrokiem świecie zwierząt i roślin. Twórczość artystki jest pełna niedopowiedzeń, które intrygują. Prace Markul oscylują na krawędzi zaobserwowanych przez artystkę form, a także obrazów, które mogłyby powstać jedynie w wyobraźni. Dzieła Markul budują niezwykle atmosferę, pełną niepokoju, ale także tajemnicy. Tematem wielu prac artystki są nieokreślone siły oraz ich przejawy. Siły, o których snuje opowieści artystka, są wynikiem ludzkich błędów bądź są one

skutkiem ubocznym działań człowieka – jest to m.in. katastrofa elektrowni jądrowej w Czarnobylu na Ukrainie w latach 80. Markul ukazuje niszczycielską moc owych sił. Artystka ukazuje nieodpartą moc przyciągania tych zjawisk, a niesamowity efekt przyciągania otrzymuje poprzez wyzbycie się kategorii dobra i zła. Wszystkie te zabiegi skutkują w powstaniu prac, które zarówno fascynują, jak i wybudzają niepokój. Jak opowiada Angelika Markul o swojej sztuce: „Nam się wydaje, że jesteśmy panami kosmosu, uważamy się za wyższą cywilizację. Żyjemy na planecie, gdzie próbujemy sobą rządzić, wywołujemy wojny, wymyślamy religie, dewastujemy przyrodę. Ale popatrz – jakie to ma znaczenie w skali całego kosmosu? Takie zadałam sobie pytanie” (Angelika Markul w wywiadzie z Iwo Zmysłonym, „Rzeźba jest siedliskiem śmierci”, Dwutygodnik, 10 października 2013, dostępny: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4786-rzezba-jest-siedliskiem-smierci.html>).



57

OLGA WOLNIAK (ur. 1957)

"Makijaż", 1989 r.

olej/ płótno, 120 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OLGA WOLNIAK 1989 | MAKIJAŻ
| OLEJ 120 X 160'

estymacja: 8 000 - 12 000 zł

„Obraz 'Makijaż' pochodzi z czasów kiedy, jako młoda malarka, zetknęłam się z wyraźnie odmiennym traktowaniem, wręcz dyskryminacją kobiet-artystek. Krytycy sztuki (nie było wtedy jeszcze kuratorów) byli żywo zainteresowani twórczością młodych malarzy. My – kobiety-artystki – miałyśmy być dodatkiem, atrakcyjnym i spolegliwym, do karier naszych kolegów ze studiów. Namalowałam cykl obrazów, wśród nich 'Makijaż', które pokazałam na wystawie. 'Aby dostać dobrego męża'. Bogatym źródłem tematów

pokazywanych wtedy prac były popularne poradniki dla młodych matek i pań domu. Pełne praktycznych przykazań, propagujące stereotypowe role i zachowania.

Gdy dziś patrzę, z perspektywy czasu, na obraz 'Makijaż' myślę, że najważniejsza jednak w nim jest szminka, jej wyraźnie falliczny kształt i jaskrawy, oszałamiający kolor”.

OLGA WOLNIAK



58

OLGA WOLNIAK (ur. 1957)

"Wielka Bogini", 2008 r.

olej/plótno, 200 x 125 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'OW08'

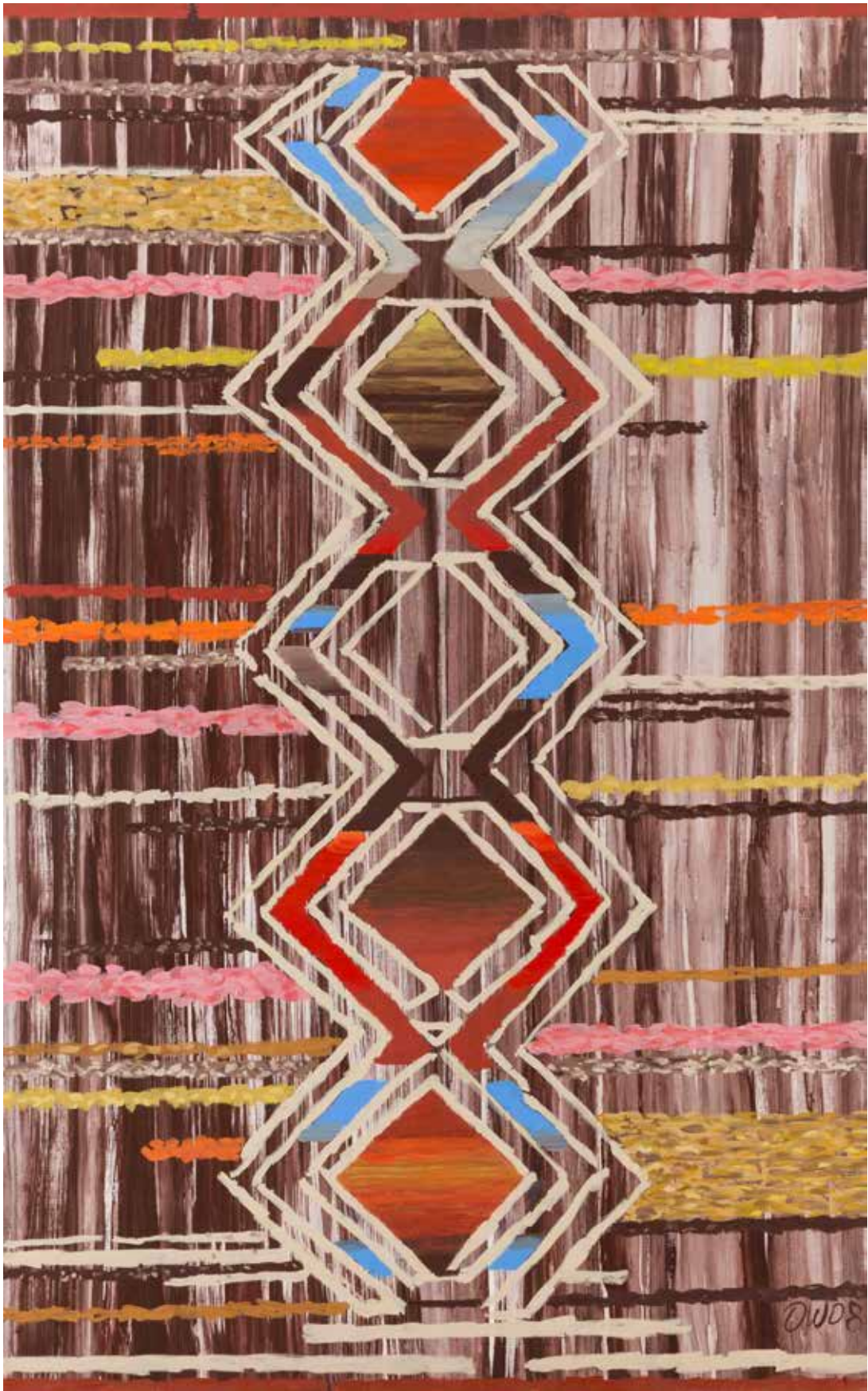
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OLGA WOLNIAK 2008 |
"WIELKA BOGINI"'

estymacja: 10 000 - 15 000 zł

„Totemiczna 'Wielka Bogini' to obraz z cyklu inspirowanego tkaninami. Tkanina-tkanka – to dla mnie coś żywego. Przez swoją zmysłowość, miękkość, a zarazem wytrzymałość kojarzy mi się z kobietą. Również dlatego, że tkanie to tradycyjnie kobiece zajęcie. To kobiety, powtarzając pradawne wzory, przechowują i przekazują dziedzictwo kulturowe, tradycję i ciągłość pamięci.

Tkanina jednocześnie ujawnia i osłania tajemnicę. Obraz 'Wielka Bogini' w metaforyczny sposób pokazuje siłę kobiet i kobiecości. Wątek i osnowa porządkują przestrzeń obrazu, w którym dominują romboidalne symbole. Rozchodzące się od nich kolorowe 'nici' – ogarniają nas swoimi ramionami”.

OLGA WOLNIAK



BASIA BAŃDA (ur. 1980)

"My w krwi", 2004 r.

akryl, technika własna/plótno, 20 x 30 x 4,8 cm
opisany wewnątrz kompozycji: 'MY W KROWIE'
datowany na odwrociu: 'październik 2004'

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †

WYSTAWIANY:

- Basia Bańda, Ryszard Grzyb, Katarzyna Markiewicz, Monika Szwed,
Jakub Julian Ziółkowski, „No Landscapes”, Galeria Zderzak, Kraków,
18.07.-15.08.2006

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

BASIA BAŃDA, 2012

Twórczość Basi Bańdy wypełniają sprzeczności oraz niedomówienia zostawiające pole do bogatej interpretacji. Artystka nieraz zestawia pudrowe kolory, kojarzące się z dziecięcą niewinnością, z brutalnymi erotycznymi treściami. Hasła oraz sformułowania, które pojawiają się na płótnach, są formą intymnego dziennika autorki. Z jednej strony łączy ona w swojej sztuce elementy pop-artu, komiksu i sztuki naiwnej. Z drugiej natomiast – sięga po tradycyjne kobiece techniki: haftowanie, szycie czy robienie na drutach. Tak opowiada o pracach z tego okresu: „W pewnym momencie mojej twórczości taki sposób wyrażania siebie wydawał mi się najbardziej szczerzy, spontaniczny, prawdziwy. Obrazy z tego okresu to

swego rodzaju pamiętniki, kiedy wszystkie emocje rysowałam i malowałam na bieżąco, bez samokontroli i autocenzury. Swobodny wyrzut myśli i emocji. Prace z tego okresu charakteryzuje swoista antyestetyka. Pozwalałam farbie, wielokrotnie nakładanej w to samo miejsce, pękać i odpadać, używałam mało szlachetnych narzędzi, jak długopis czy flamastry. Eksperymentowałam i pozwalałam sobie na przypadek. Z pozoru dziecięce rysunki, zestawione z często mocno erotyczną lub brutalną treścią, sprawiały też przejmujące wrażenie” (Basia Bańda w rozmowie z Małgorzatą Banaszkiewicz, Kokoschkamag, 2012, <https://kokoschkamag.wordpress.com/2012/12/12/barbara-banda/>).

MYŁKAROWIE



IWONA DEMKO (ur. 1974)

"Różowy kwadrat na białym tle. Dla kobiet niecierpliwych", 2014 r.

technika własna, cekiny/plótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Iwona Demko | 2014'
na odwrociu naklejka z pełnym opisem pracy

estymacja: 3 000 - 5 000 zł

MANIFEST SUPREMACJI KOBIECOŚCI

W 101 lat po namalowaniu „Czarnego kwadratu na białym tle” i 99 lat po pierwszej publicznej prezentacji obrazu Kazimierza Malewicza.

Sztuka jest kobietą.
L'art est une femme.
Art is a woman.

Przez tysiąclecia zdominowane byliśmy męskim światem, który musiałyśmy uznawać za własny. Męskie środki wyrazu, męskie problemy i męskie rozwiązania, sprowadzające świat i nasze życie do banalności niewartej uwagi. „Czarny kwadrat na białym tle” to odbicie biało-czarnego, uproszczonego, ujętego w schematy świata męskiego. A przecież świata nie można zredukować do czerni i bieli, dobrego i złego. Świata nie można opisać, bazując na dychotomii. Świat zawiera nieskończoną ilość odcieni. Sztuka to dziedzina magiczna, pozawerbalna, intuicyjna, dlatego miejsce kobiety jest w sztuce. A prawdziwe spełnienie kobiety to tworzenie dzieł sztuki. Jej przenikliwość, otwartość i uczuciowość to niezbędne elementy w doskonałej kreacji. **OTO NASTĄPIŁ CZAS DLA KOBIETY I ŚWIATA WIDZIANEGO JEJ OCZAMI.**

1. Koniec z apodyktycznym maskulinizmem w sztuce. Koniec z dyktaturą świata i sztuki widzianej oczami mężczyzny. Koniec przewagi męskich tematów skupionych wokół agresji, dominacji i zimnej racjonalności. Czas na UCZUCIA i INTUICJĘ.

2. Chcemy opiewać to, co kobiece. Nie boimy się delikatności, uczuciowości, emocji, zwyczajności w sztuce. To nie nasza słabość, a broń ostra. I tą właśnie bronią zawalczymy świat. **ODTĄD RÓŻOWE, BŁYSZCZĄCE, USZYTE CZY WYDZIERGANE NIE BĘDZIE GORSZE!**

3. Otwartość, uczuciowość, empatia – będą zasadniczymi składnikami naszej twórczości.

4. Aż do dziś sztuka sławiła kobiety uprzedmiotowione – gote baby. My będziemy sławić nasze wnętrza, nasze umysły oraz ciała, ale ciała rzeczywiste, nie wyretuszowane. Tylko w czystym, bezprzedmiotowym traktowaniu kobiety świat może odnaleźć szczęście i spełnienie.

5. Oświadczamy, iż nadszedł czas, aby świat wzbogacił się o nowe wartości: wartości podyktowane przez **KOBIETĘ**. Kobieta jest tak samo wartościową jednostką ludzkości jak i mężczyzna. Nadszedł czas, aby ludzkość to zrozumiała.

6. Będziemy opiewać kobietę starą i młodą, wolną i w związku, bezdzietną i z dziećmi, puszystą i szczupłą, bezradną i zaradną, dobrą i złą, ładną i brzydką, słodką i gorzką, zimną i gorącą, świętą i grzesznicę. Bo każda z nas jest tak samo wartościowa i pożądana.

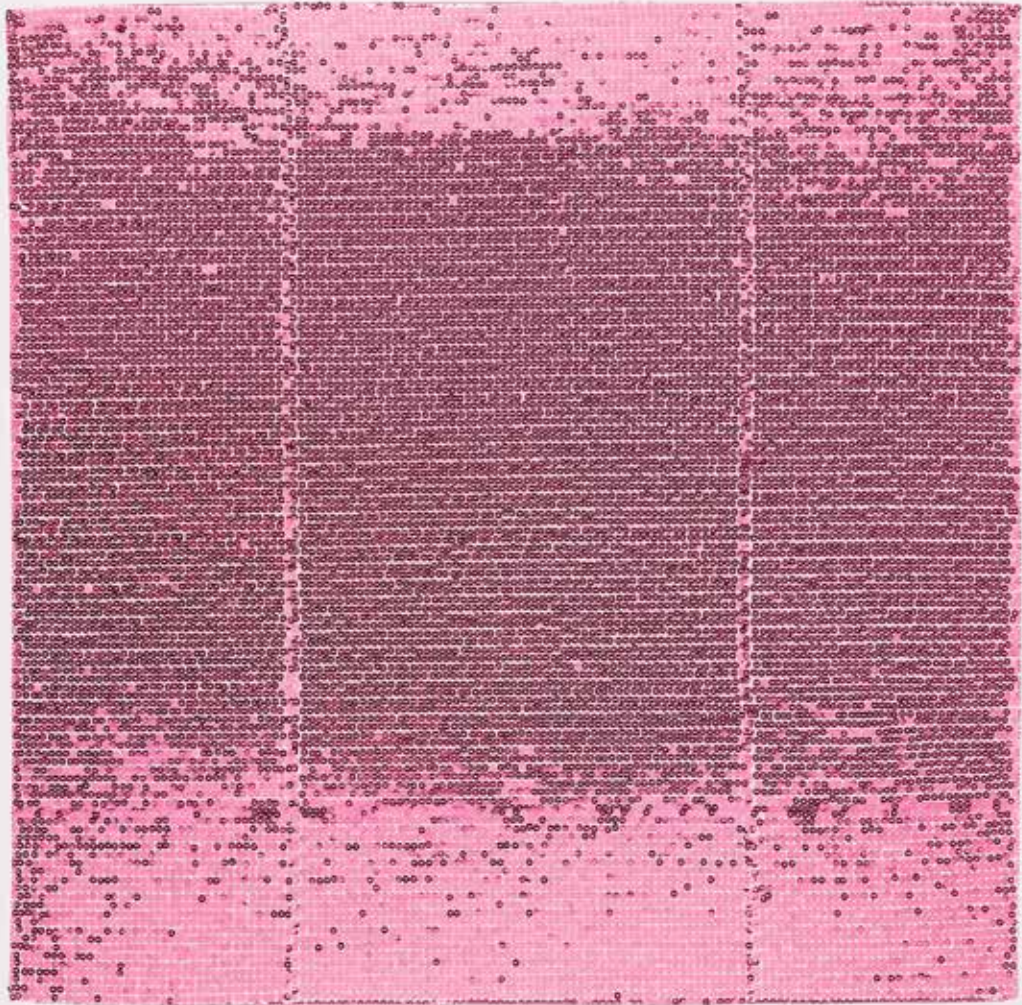
7. Koniec ze światem zbudowanym na hierarchii. Wprowadzamy świat egalitarny i otwarty na różnorodność: tworzenia, myślenia, wyglądu... Niech żyje różnorodność!

8. Zbudujemy historię na nowo. Historię w której kobiety, ich życie i twórczość będą odgrywały tak samo ważną rolę jak mężczyźni. Zbudujemy nowe wartości, nowe prawo, nowe słowa, nowe zawody, nowe funkcje społeczne. Użyjemy wyjątkowych darów kobiety, tak powszechnie, jak używamy uzdolnień mężczyzny.

9. Wkrótce zalejemy wszystkie galerie, muzea, aukcje naszymi pracami, pracami **KOBIET**. Bogów Sztuki było już wielu, teraz czas na Boginię!

10. Różowy kwadrat to dominujące uczucie i intuicja, białe pole to opiekuńczy rozum otaczający uczucie. Tylko tak osiągniemy obopólną doskonałość i szczęście.

IWONA DEMKO
MANIFEST SUPREMACJI KOBIECOŚCI POWSTAŁ ANALOGICZNIE DO MANIFESTU
SUPREMACJI KAZIMIERZA MALEWICZA



61

IWONA DEMKO (ur. 1974)

"Różowy kwadrat na białym tle. Dla kobiet, które nieustannie się krzątają", 2015 r.

technika własna, tkanina, rękawice gumowe/plótno, 80 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Iwona Demko | 2015'
na odwrociu naklejka z pełnym opisem pracy

estymacja: 3 000 - 5 000 zł

„Kiedy maluję paznokcie, czuję się bardzo kobieco. I nie przestaję się tak czuć, gdy pracuję ze szlifierką. Nie ma jednej definicji i jednej recepty. Wszystko zależy od nas. Definicja powinna dopasowywać się do nas, a nie my do niej”.

IWONA DEMKO (W: POKÓJ KOBIEC: IWONA DEMKO, WYWIAD NATALII JEZIOREK Z IWONĄ DEMKO, „G'RLS ROOM” 2017, NR 2)

Cykl „Różowy kwadrat na białym tle” powstawał w latach 2014-15. Autorka stworzyła 17 wersji obrazu. Między innymi: wersję brokatową dla kobiet, które nie lubią być niezauważane. Wersję cekinową (wyszywaną ręcznie) dla kobiet, które cierpliwie dążą do celu. Wersję cekinową (z cekinami z gotowego materiału cekinowego, przyszytymi maszynowo) dla

kobiet niecierpliwych, które szybko muszą mieć to, czego pragną. Wersję z piór dla kobiet wrażliwych, które łatwo poruszyć. Wersję futerkową dla kobiet, którym wiecznie zimno. Wersję lateksową w hołdzie kobietom, które pracują przy ulicy. Wersję sylwestrową dla kobiet, które lubią dobrze się zabawić.



62

IWONA DEMKO (ur. 1974)

"Joni", 2017 r.

asamblaż, wys.: 6 cm, śr.: 20 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Iwona | Demko | 2017'

estymacja: | 200 - 2 000 zł

„Historia, której się uczymy, obejmuje tylko epokę patriarchy, gdzie w centrum jest fallus. Kiedyś, dawno temu, ludzie nie wiedzieli, że do poczęcia dziecka jest potrzebny mężczyzna. Od aktu poczęcia do narodzin miało 9 miesięcy, więc ludzie nie łączyli stosunku z pojawieniem się dziecka. Wydawało im się, że za nowe życie jest odpowiedzialna tylko kobieta. To dawało nam, kobietom, bardzo wysoką pozycję: społeczną, polityczną i religijną. Wągina była miejscem, z którego człowiek wychodził na świat, a więc miejscem świętym, zupełnie inaczej postrzeganym niż teraz”.

IWONA DEMKO (W: POKÓJ KOBIET: IWONA DEMKO, WYWIAD NATALII JEZIOREK Z IWONĄ DEMKO, „GRLS ROOM” 2017, NR 2)



IZABELA CHAMCZYK (ur. 1980)

"Ssij", 2016 r.

akryl, technika własna, farba alkidowa/plótno, 40 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SSIJ | I.Chamczyk | 2016'

estymacja: 4 500 - 6 000 zł

„Moim zdaniem wolność umysłu to coś, dzięki czemu świat robi postęp. Trzeba wielkiej odwagi i samozaparcia, by myśleć wolnościowo – często oznacza to myśleć inaczej niż większość. Wolność to często samotność – realizowanie i pogłębianie swoich pasji, idei, celów, polegając tylko na sobie. Poza tym bliska mi jest idea wszechobecnej energii, dzięki której wszystko się dzieje. Nie wierzę w Boga ani w to, że człowiek sam sobie może wszystko. Wierzę w energię, która napędza, zasila podświadomość, sny i przypadkowe sytuacje oraz pozwala być wolnym”.

IZABELA CHAMCZYK

Przed pierwszą obszerną prezentacją prac malarskich Chamczyk w 2016 kuratorka wystawy Agnieszka Żechowska pisała: „Artystka ze względu na swoje dotychczasowe prowokacyjne akcje-performanse w różnych galeriach i miastach oraz buntowniczą i niesformatowaną osobowość uznawana jest za kontrowersyjną, czasem niebezpieczną i niewdzięczną. Współpraca z nią może wiązać się z ryzykiem wystąpienia 'zaburzeń' w relacjach ona – widz – galeria. Toteż należy być przygotowanym 'na wszystko', cokolwiek by to znaczyło. Alert jest jednym z elementów, które definiują sztukę Chamczyk” (Agnieszka Żechowska, tekst do wystawy Izabeli Chamczyk „Malarstwo jako choroba”, Galeria Supermarket Sztuki, Warszawa 2016).

W wywiadzie dla Magazynu SZUM z 2014 Izabela Chamczyk opowiadała o sposobie na swoje zaistnienie w sztuce: „Po wielu nieudanych próbach dostania się do galerii zrozumiałam, że muszę działać inaczej – mocniej wśluchać się w siebie, zadziałać zgodnie ze sobą – czyli buntowniczo. Zaczęłam robić akcje partyzanckie (takie odbyły się w maju, czerwcu i lipcu), które przyniosły mi wiele satysfakcji i samopoznania, i poznania sensu swojej i nie tylko swojej twórczości. Poczulałam też dzięki temu, że mogę wiele, a sztuka jest naprawdę wolną przestrzenią, jeśli tylko chcę. Zmartwiła mnie jednak skostniałość większości instytucji w Polsce, niedopuszczających działań emocjonalnych i dotykających absurdu. Wystawy muszą być zaplanowane co najmniej 2 lata wcześniej – nikt nie uwzględnił w programach galeryjnych działań spontanicznych – dlaczego?

Dlatego ja je uwzględniłam – bazując na instytucjach, jednocześnie przeciwko nim się zbuntowałam w większości przypadków, nie mając od nich wsparcia” ([w:] Piotr Lisowski, Wojna rozpoznawcza. Rozmowa z Izabelą Chamczyk, Magazyn „SZUM”, 09.01.2014).

Mówiła również o tym, jak postrzega siebie w sztuce: „Uważam się przede wszystkim za malarzkę, malarzkę performatywną, dlatego też w dużej mierze moja walka dotyczy właśnie malarstwa. Kolor to dla mnie najważniejsze narzędzie pracy, a obraz jest najważniejszym nośnikiem wszystkiego, co chcę powiedzieć. W kolorze jest coś ukryte i zakłète. Każdy miesiąc ma swój kolor, który odzwierciedla mój stan ducha i rodzaj walki, jaką toczę w danym miesiącu. Malarstwo pozostaje dla mnie sposobem komunikowania się, jako niewerbalny nośnik informacji” (tamże).

Natomiast w rozmowie opublikowanej w magazynie „Nowa Orgia Myśli” w 2016 mówiła: „Dzięki pracy artystycznej mam poczucie sensu mojej egzystencji. Gdy siedzę w pracowni i patrzę na płynącą po płótnie farbę, czuję, że ma to jakiś wyższy (choć może nie wytłumaczalny racjonalnie) sens. Ważniejsza niż cel jest dla mnie droga. Każdego dnia, obojętnie, czy jestem w pracowni, czy nie, pracuję. Wszystko składa się dla mnie w kompozycję, wchłaniam kolory, analizuję odczucia, wnikam w emocje – co później wykorzystuję w mojej sztuce” (Iza Chamczyk: Bliska mi jest idea wszechobecnej energii, „Nowa Orgia Myśli”, 17.11.2016).



64

NATALIA WIERNIK (ur. 1989)

"Kobieta w ciąży", z cyklu "Protagoniści", 2013 r.

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 105 x 87 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "KOBIEĆA W CIĄŻY" Natalia
Wiernik 2013'
edycja 2/5

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †

WYSTAWIANY:

- Natalia Wiernik, Protagoniści, Konsulat Generalny Republiki Federalnej
Niemiec w Krakowie, 2013

„Rodzina jako grono bliskich mi osób to dla mnie jedna z największych wartości. To, co mówisz, to jedna z dróg interpretacji tej pracy. Rodzina to pojęcie bardzo szerokie, chciałam uniknąć przedstawiania swojego subiektywnego obrazu, raczej pokazać szerszy kontekst tego tematu. To nie jest fotografia dokumentalna, nie wiemy, jakie relacje w rzeczywistości łączą przedstawione osoby i jaki rodzaj społeczeństwa mogliby tworzyć poza kadrem. Niedopowiedzenie ma być impulsem do dalszych rozważań. W swojej pracy raczej stawiam pytania, zastanawiam się. Nie oceniam i nie precyzuję”.



65

BIANKA ROLANDO (ur. 1979)

Z cyklu „Wschody”, 2010 r.

technika własna, 70 × 100 cm

estymacja: 6 000 - 9 000 zł

WYSTAWIANY:

- Wschody, Instytut Polski w Rzymie, Rzym, IT, 2011

- Wschody, Słodownia + I, Dziedziniec sztuki, Poznań, 2011

„Potencjalność rysunku nie rodzi się z definicji, z nazywania czy określania, ile właśnie z uchylania się od definicji. Pod tym względem rysunek ma w sobie anarchistyczne potencjały światotwórcze, jak i słowotwórcze. Wyraża wizualne znaczenia, które mogą mieć kontynuację w metaforyce poetyckiej. Rysunek jest tu rozumiany jako gest, jako siła wprowadzająca, zmieniająca porządki i wychodząca poza ustalone, zmienne potencjały”.

BIANKA ROLANDO

Bianka Rolando jest absolwentką poznańskiej ASP tworzącą rysunki, fotografie oraz instalacje, prowadziła także autorską pracownię Działań Artystycznych Gender na Gender Studies na Uniwersytecie Warszawskim i na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od kilku lat odnosi także duże sukcesy jako pisarka i poetka. Jej bogata twórczość jest wynikiem przenikania się sztuk wizualnych i literatury. Artystka podkreśla w wywiadach, że dziedziny te naturalnie się uzupełniają i inspirują, obraz jest tworzony w momencie zderzenia się z tym, co jest do niewyrażenia za pomocą języka. Zarówno jej teksty, jak i fotograficzne cykle zasadzają się na poszukiwaniu języków metafizycznych, wyrażających jej osobiste przeżywanie świata. Punktem wyjścia jest zawsze niespodziewane budowanie asocjacji pomiędzy różnymi mediami, motywami, epokami, które harmonijnie się ze sobą zająbiają. Zarówno formy pisemne jak i prace wizualne autorstwa Rolando są przesycone symboliką religijną oraz wątkami biblijnymi.

Prezentowana fotografia należy do cyklu „Wschody”, na który składa się około pięćdziesięciu fotografii, utrzymanych w podobnej stylistyce, nieostrych i niedopowiedzianych. Rolando wykorzystuje materiały znalezione w domowym

archiwum oraz anonimowe zdjęcia, które następnie modyfikuje: nanosi nań rysunki, poddaje je mechanicznemu zniszczeniu, które zakłócają ich proste i schematyczne odczytanie. Zastane sytuacje i miejsca zostają wyciągnięte ze świata rzeczywistego i przefiltrowane przez wyobraźnię, jak i osobiste poglądy artystki.

Kadr czarno-białej fotografii, nieobejmujący twarzy postaci wywołuje pewien dysonans we współczesnym widzu. Proporcje ciała wyraźnie sugerują, że zostało nań sportretowane dziecko. Jednocześnie sukienka dziecka wskazująca na niedawne uczestnictwo w uroczystości komunijnej, kojarzy się z ozdobnymi sukienkami młodych panien. Prosty zabieg wskazuje jej predestynację jako jednostki, ale także miejsce i rolę jako kobiety.

Fizyczne zniszczenie fotografii dziewczynki, będącej w trakcie duchowego rytuału przejścia oraz świętowania Wielkanocy sytuuje się w polu praktyk subwersywnych, podejmujących krytykę w sposób subtelny i niejednoznaczny. Uszkodzenie negatywu przypominające płomienie trawiące koronki sukienki rozbija schematy dotyczące oczekiwań wobec kobiecego piękna, mechanizmu kontroli będącego nieodłącznym elementem kultury.



66

GRUPA HUECKELSERAFIN (2002 - 2004)

Z cyklu: "Laleczki", 2002 r.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 29,2 x 38,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu ołówkiem: 'H/S "Laleczki" 2002'

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †

„[cykl Laleczki] odnosi się m.in. do schematu postrzegania kobiety jako laleczki, która jest ubierana, przebierana, poprawiana. Wszystko po to, by 'udoskonalić', a w konsekwencji przestać być sobą. Ale to tylko jeden aspekt tej pracy”.

MAGDALENA HUECKEL



GRUPA HUECKELSERAFIN (2002 - 2004)

Z cyklu: "Laleczki", 2002/2005 r.

puzzle, wydruk laserowy/papier; 19,2 x 24,2 cm
opisany na odwrociu: 'oryginał niepowtarzalny 07.01.2005'
unikat

estymacja: 3 000 - 5 000 zł †

Grupę hueckelserafin tworzyły w latach 2002-04 dwie absolventki ASP w Gdańsku – Magdalena Hueckel i Agata Serafin.

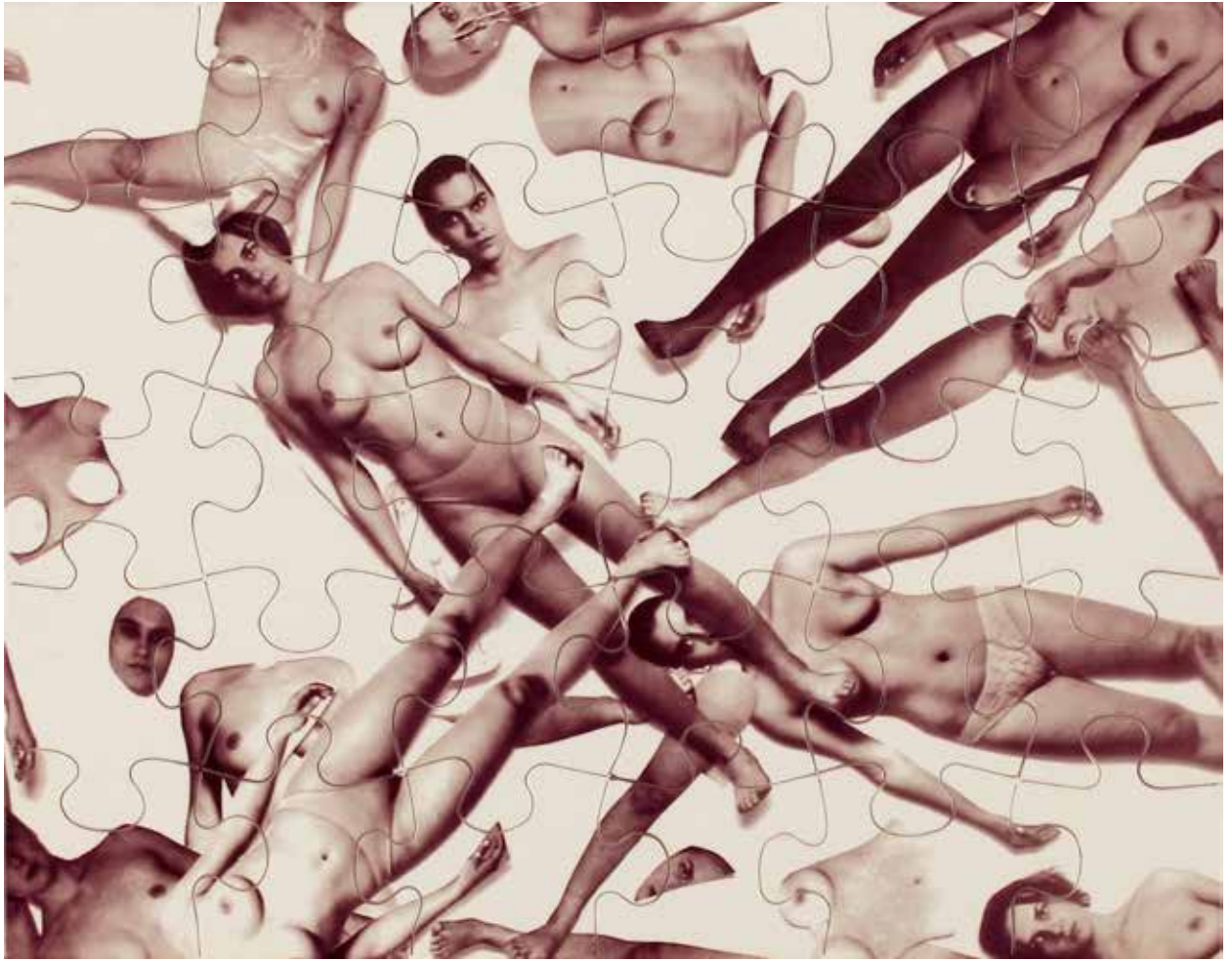
Pomysł cyklu „Laleczki” nawiązuje do dziecięcej zabawy z wycinankami.

W katalogu do wystawy grupy w 2006 Krzysztof Jurecki pisał: „Fotograficzne wycinanki z własnych fotografii duetu hueckelserafin są pozbawione nie tylko odzieży, ale także różnych części ciała. Okazuje się, że zabawa, przynajmniej w niektórych momentach, sprowadza się do paradoksu zabawy sobą – własnym wizerunkiem oraz własnym ciałem. W ten sposób od dzieciństwa kodowane są stereotypy kolejnych wtajemniczeń, inicjacji, które mogą prowadzić do powstania fetyszu kobiety-lalki, nieświadomej swej roli, jaką odgrywa już nie w kulturze, lecz w konsumpcyjnym społeczeństwie, służąc np. jako forma reklamy” (Krzysztof Jurecki, Neofeministyczna wersja koncepcji „fotografii ubogiej”, w katalogu wystawy: hueckelserafin, „Pomiędzy”, Galeria FF, luty-marzec 2006).

Gdy Jurecki analizuje twórczość członkiń hueckelserafin, porównuje ich prace do osiągnięć uznanych artystów: „w udany sposób podjęły problem bardzo popularny w latach 90., sprowadzający się do walki z wizerunkiem pięknego ciała, lansowanego m.in. przez mass media. Ten rodzaj twórczości, ale w bardziej perwersyjny i ekspresjonistyczny sposób, penetrował w latach 30.

XX wieku w swych dwóch cyklach 'Lalek' surrealista Hans Bellmer. Już w tym czasie 'lalka' była synonimem innej kobiecości – symbolicznym i jednocześnie makabrycznym ujawnieniem tego, co żeńskie. Później jego śladami podążyli inni w latach 90. – Orlan, która formę idealnego piękna połączyła z operacjami plastycznymi na własnej twarzy, czy w bardziej konceptualny sposób Zbigniew Libera, który w koncepcji ready-mades stworzył produkty-laleczki przeniknięte syndromem cywilizacyjnych 'chorób'. W paradoksalny sposób body-art Orlan i obiekty Libery są bardzo bliskie sobie pod względem postrzegania konsumpcyjnego wyobrażenia idealnego piękna” (Krzysztof Jurecki, Neofeministyczna wersja koncepcji „fotografii ubogiej”, w katalogu wystawy: hueckelserafin, „Pomiędzy”, Galeria FF, luty-marzec 2006).

Krytyk zauważył, że cykl „Laleczki” był najbardziej radykalny w sensie idei sztuki krytycznej i feminizmu. „Artystki przekonują (podobnie jak od lat Orlan), że ich ciało jest towarem o określonym stereotypie piękna, sprowadzonym do konsumpcyjnego znaku, przeznaczonym na sprzedaż. Ważny jest rys konceptualny pojawiający się w niektórych ich pracach. Ciało artystek jest kaleczone, cięte, multiplikowane. To forma cierpienia za inne kobiety i za same siebie, to także istotny element łączący ich twórczość z feminizmem”.



ALEKSANDRA SKA (ur. 1975)

"PADS", 2008 r.

technika własna/plexi, srebro, żywica, 26,5 x 26,5 x 2,5 cm
zestaw 2 obiektów z serii 21 jednostkowych prac
inny egzemplarz znajduje się w kolekcji Grażyny Kulczyk

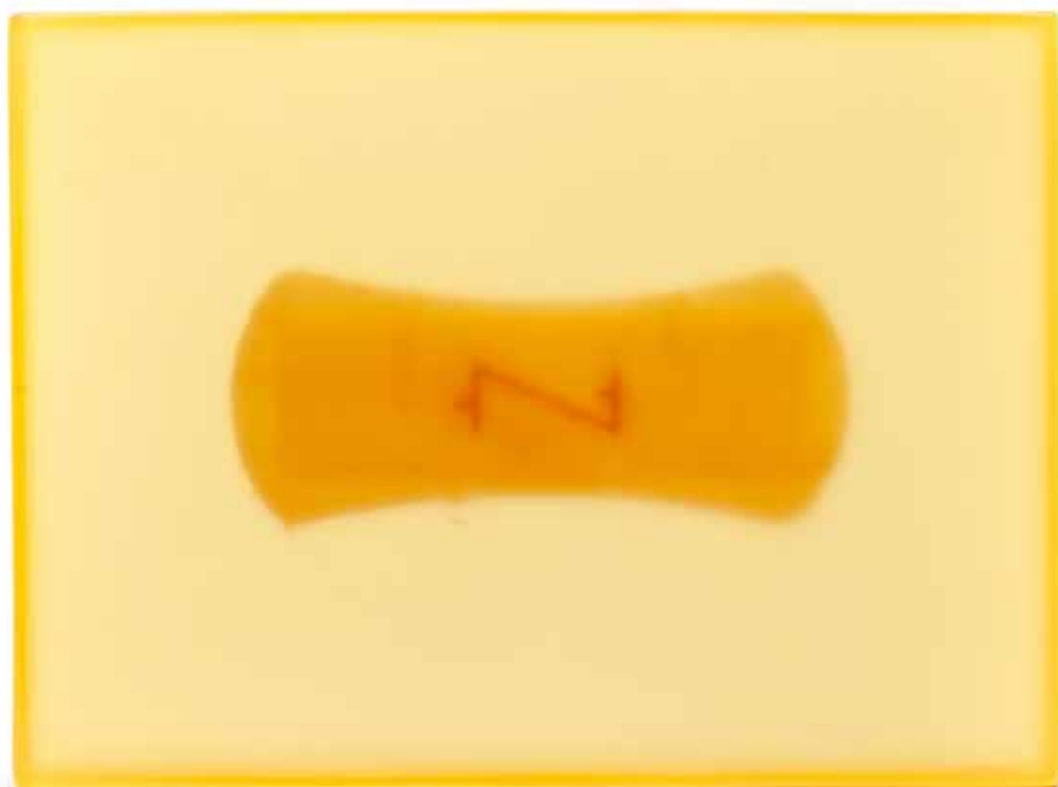
estymacja: 10 000 - 15 000 zł

WYSTAWIANY:

- (Nie) dotykaj!, Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń, 2015
- Ikonografia Kobiecej Intymności, Galeria BWA w Zielonej Górze, 2014
- ARTSANTANDER, Targi Sztuki, Hiszpania, 2010
- Na Granicy Akademii, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 2010
- Na granicy Akademii, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów, 2009
- Berliner liste, Fair For Contemporary Art, Berlin, 2008
- Siedmiokilowa Kura, Galeria Sztuki, Wozownia, Toruń, wystawa indywidualna, 2008

„'Pads' z 2008 roku to zanurzone, zatrzymane w żywicy epoksydowej niczym plastrony, anatomiczne preparaty – podpaski. Każda z nich odłana jest z silikonu i ma niepowtarzalny kształt. Za modele posłużyły różnego rodzaju podpaski. W czasie, kiedy pochłonięta byłam realizacją tego cyklu, podpaski były najczęściej wręczanym mi prezentem – pamiątką z podróży do Tokio, Bali, Nowego Jorku czy Pekinu. 'Pads' pochłonęły mnie bez reszty, zostały w całości wykonane samodzielnie. Z perspektywy czasu widzę, jak wielką rolę w mojej twórczości odegrał ten okres, związany z domem, z określaniem

kobiecości, z badaniem ciała. Ze względu na olbrzymi, wyczerpujący nakład pracy poczułam naturalne zmęczenie i niechęć do pracy z tą materią. Nie chciałam już więcej eksploatować swojego ciała w bliskości z chemią, dla tego cykl 'Pads' istnieje tylko w jednej edycji. Zresztą przez długi czas po zakończeniu tego etapu miałam obsesję pojawienia się możliwych chorób w wyniku kontaktu z żywicą i silikonem. Wiedziałam przecież, że mają zły wpływ na zdrowie, czego świadectwem była przedwczesna śmierć Aliny Szapocznikow”.



LILIANA PISKORSKA (ur. 1988)

"Autoportret z pożyczonym mężczyzną", z cyklu: "Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce", 2016 r.

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 44 x 29,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Liliana Piskorska | Autoportret z pożyczonym mężczyzną, kopia 1/3'

estymacja: 3 500 - 5 000 zł

OPINIE:

- do obiektu dołączony certyfikat autorski

WYSTAWIANY:

- imMobilized: Focus on the emerging art scene in Poland, Fondation Hippocrène, Paryż, 2018
- Polki, patriotki, rebeliantki, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2017
- IN CONFLICT, Visible White Photo Prize 2017, Fondazione Studio Marangoni, Florencja 2017
- The Hygienists, Supermarket 2017, Stockholm Independent Art Fair, Sztokholm 2017
- Stan, Miejsce X, Opole, 2016
- Toxicity, Galeria oficyna, Poznań, 2016
- Zasoby, Galeria Miłość, Toruń, 2016

„W moich pracach dotykam problemów, postaw i sytuacji bardzo aktualnych społecznie. Dotykam wątków, które dotyczą też mnie, nie jako artystki, tylko jako realnej osoby z krwi i kości. Dlatego nie uważam, że moje prace są konfrontacyjne – uważam, że opresyjne warunki społeczne dyscyplinują ciała i zachowania, nie pozwalając na odchylenia od skonstruowanej i zdefiniowanej normy”.

LILIANA PISKORSKA

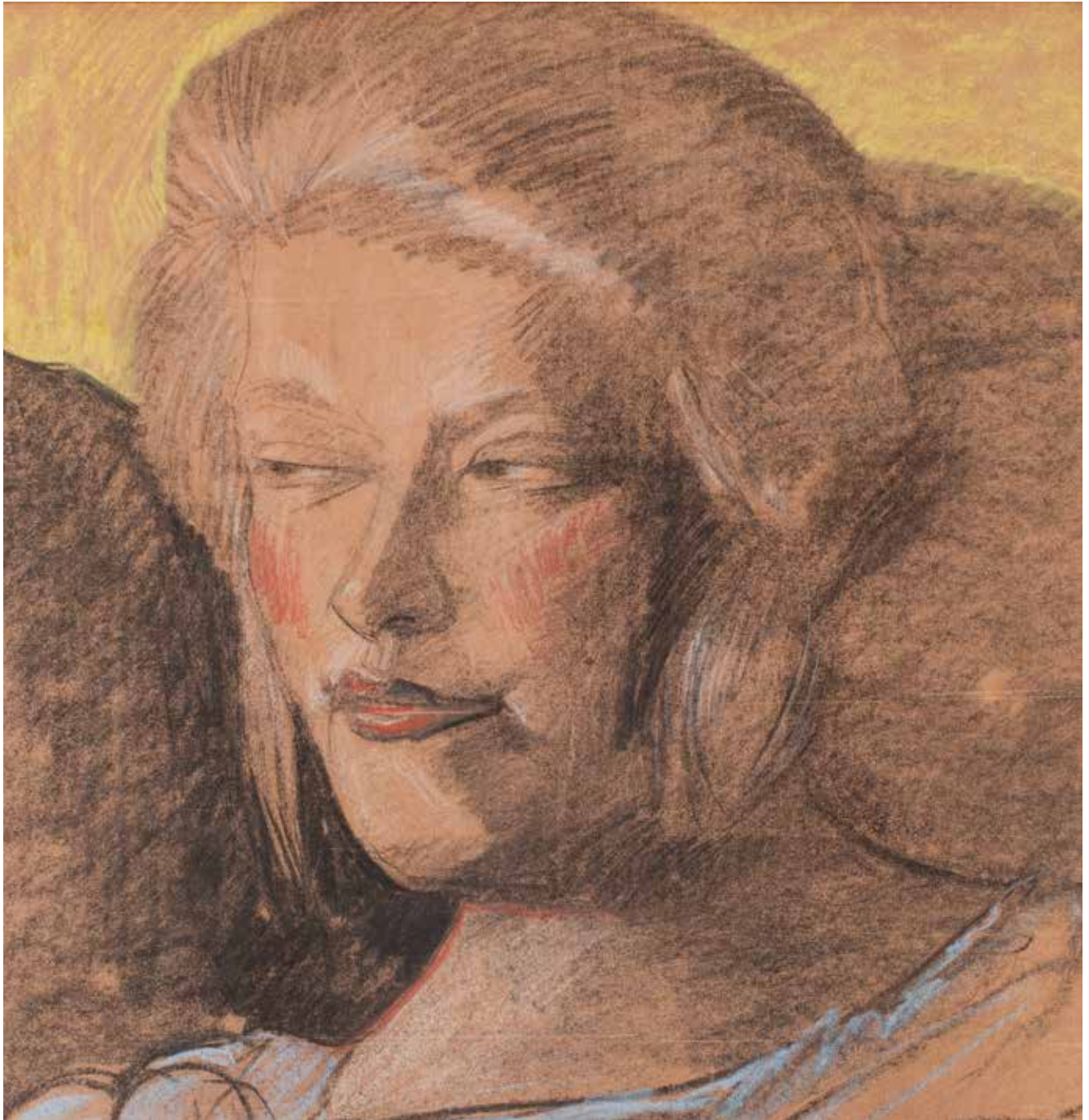
Fotografia Liliany Piskorskiej pochodzi z cyklu „Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce”, który artystka rozpoczęła w 2016. „Cykl powstał jako odpowiedź na narastającą falę polskich ruchów nacjonalistycznych i prawicowych, jako odpowiedź na coraz częstsze pojawianie się symboli i barw narodowych w przestrzeni publicznej. Polska w ostatnich latach coraz bardziej opływa w różne wizualne możliwości manifestowania swoich poglądów politycznych i polskiej tożsamości. Na rynku pojawiło się mnóstwo gadżetów i produktów patriotycznych. Obserwując tę tendencję, przeraża mnie fakt, jak bardzo symbole narodowe są wykorzystywane, żeby zaakcentować ksenofobiczny nacjonalizm. Już nawet nie tylko patriotyzm, ale coś więcej: dumę wynikającą z poczucia własnej wyższości konstruowaną przez przynależność państwową. Cykl, który wykonałam, jest

więc z jednej strony przetworzeniem traumy: odzyskaniem symboli, które już do mnie nie należą, bo zostały zawłaszczone przez polską prawicę. Jest to cykl performatywny: wykonałam serię działań zarejestrowanych przez wideo i fotografię, próbując zakamuflować się w przestrzeni publicznej i prywatnej” (Odzyskuję symbole narodowe zawłaszczone przez polską prawicę, rozmowa z Lilianą Piskorską, wyborcza.pl, Toruń, 10.11.2016). Na fotografii artystka pozuje z „wypożyczonym” mężczyzną. „Do tego zdjęcia potrzebowałam męskiego modela. Na tym idea tej właśnie fotografii się opiera: jako nieheteronormatywna osoba żyjąca w Polsce i wchodząca w związki tylko z kobietami chciałam zakamuflować się na fotografii jako 'jedna druga' standardowej pary heteroseksualnej” (tamże).



JESTEM POLAKIEM
WIEC MAM
OBOWIAZKI POLSKIE

*Chwała Wielkiej
Polsce*
966



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret kobiety, 1924 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 20 września 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 12 – 20 września 2018





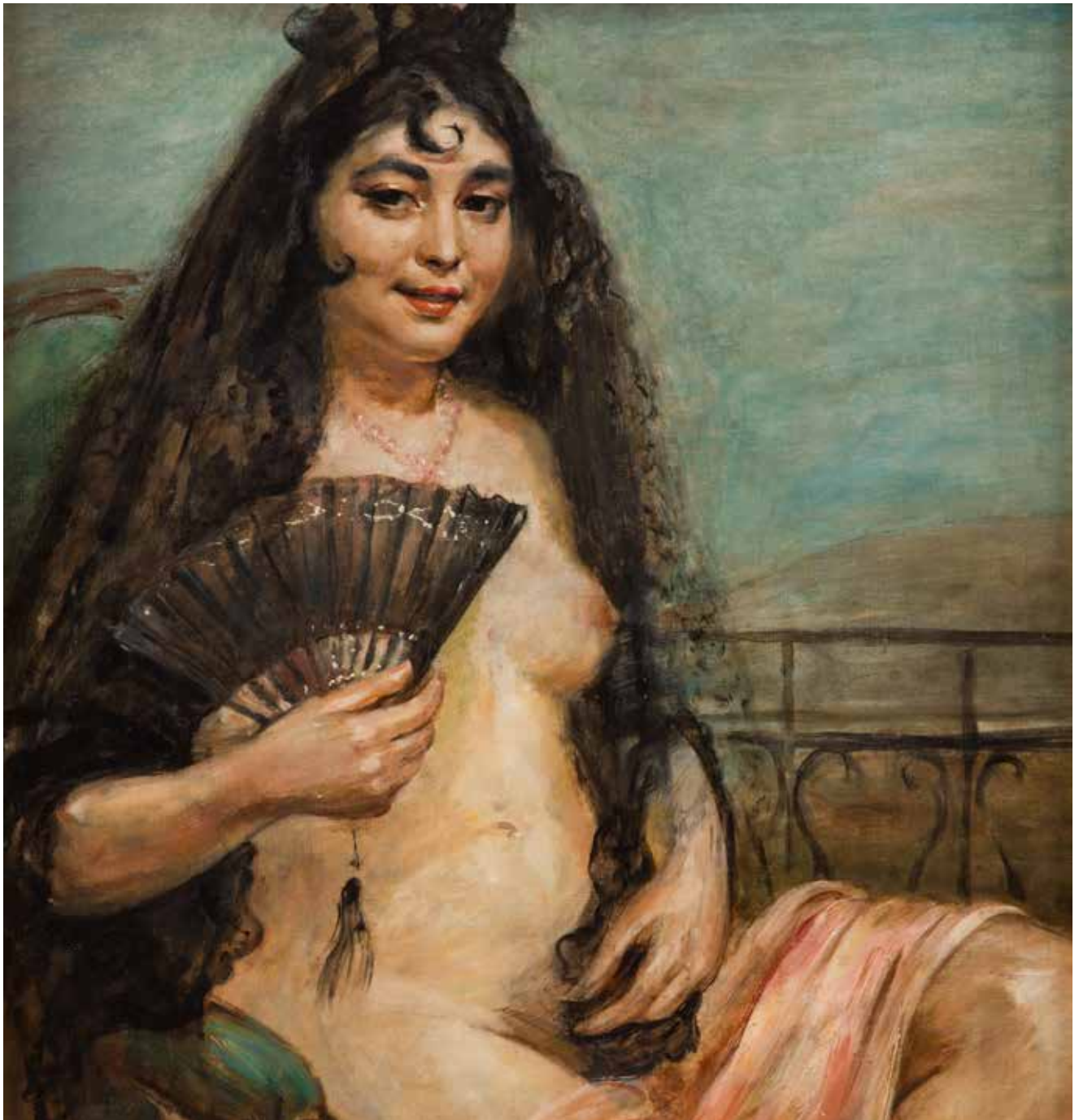
Marcin Maciejowski, La Valetta. Malta, 2003 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 27 września 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 17 – 27 września 2018



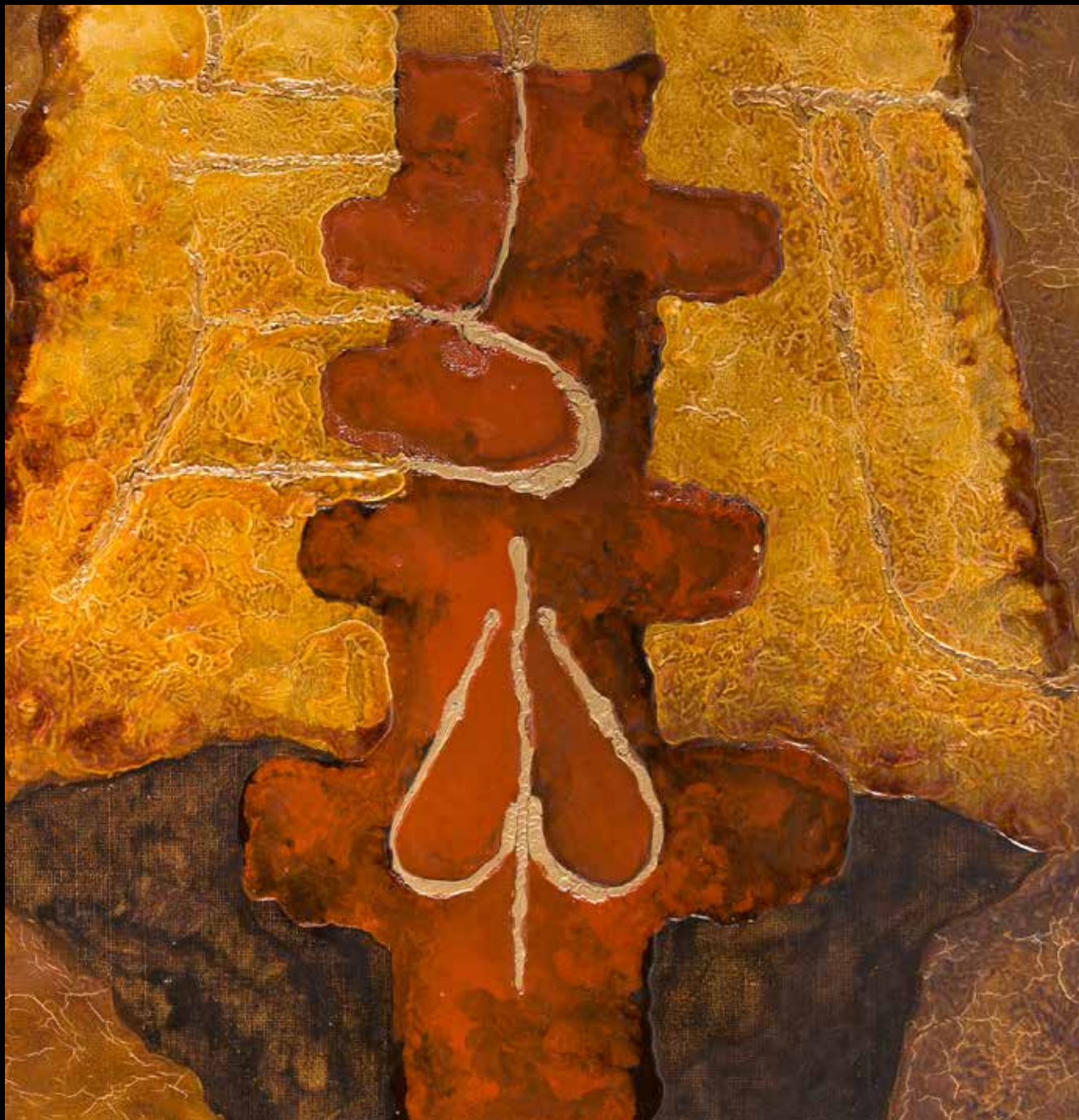


Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 18 października 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 8 – 18 października 2018



Jan Lebenstein, Figure Axial No. 64, 1960 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 11 października 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 28 września – 11 października 2018

PRZYJMujemy OBIEKTY NA JESIENNE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: 23 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dzewicki@desa.pl , 735 298 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 4 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 WRZEŚNIA 2018

kontakt: Karolina Łuźniak-Marchlewska k.luzniak@desa.pl, 795 122 718



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 18 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 14 WRZEŚNIA 2018

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasielewicz@desa.pl , 795 122 702



POLONICA, MILITARIA, BATALISTYKA: 8 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Magdalena Kuś m.kus@desa.pl, 795 122 718



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA JESIENNE AUKCJE

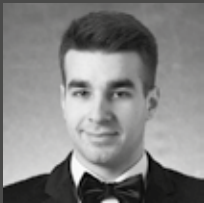
SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: 27 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 19 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Barbara Rybnikow b.rybnikow@desa.pl, 664 150 862



NOWE POKOLENIE PO 1989: 27 WRZEŚNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 20 SIERPNIA 2018

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 11 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 4 WRZEŚNIA 2018

kontakt: Anna Szynkarczuk a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 15 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 12 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

Pass zostaje odczytany przez aukcjoner 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.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty od-

noszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. 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 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.

9. 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.

10. 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. 19-195 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.

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCYJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po przednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momen-

cie uderzenia młotkiem przez aukcyjera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaofiarował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcyjera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpień.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcyjera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPL-PWVA3. 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.

4. Reklamacja

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

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

I. 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, szczególnie 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 aukcjenera 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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitentów uprawnionych 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. Aukcjener 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 umożliwiającej weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem 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, faxem, 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, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, 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 dochowac należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za

niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po 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.
- Aukcjener 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 aukcjener 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.
- Aukcjener rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjener i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czynią to w imieniu komitentów, 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 aukcjener 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 aukcjenera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjenera 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 część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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 uiścić 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, w tym opłaty aukcyjnej. 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 zewnętrznego, 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 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 odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzedaje się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) 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 i marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

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 danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

- 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, 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 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 przysyłane 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,
- 3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

- 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Feminizm i sztuka kobiet • 555KOL010 • Aukcja 13 września 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____

NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____

nr domu _____

nr mieszkania _____

Miasto _____

Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od Desa Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

_____ Data i podpis Klienta składającego zlecenie



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira
Cena: 169 zł







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)