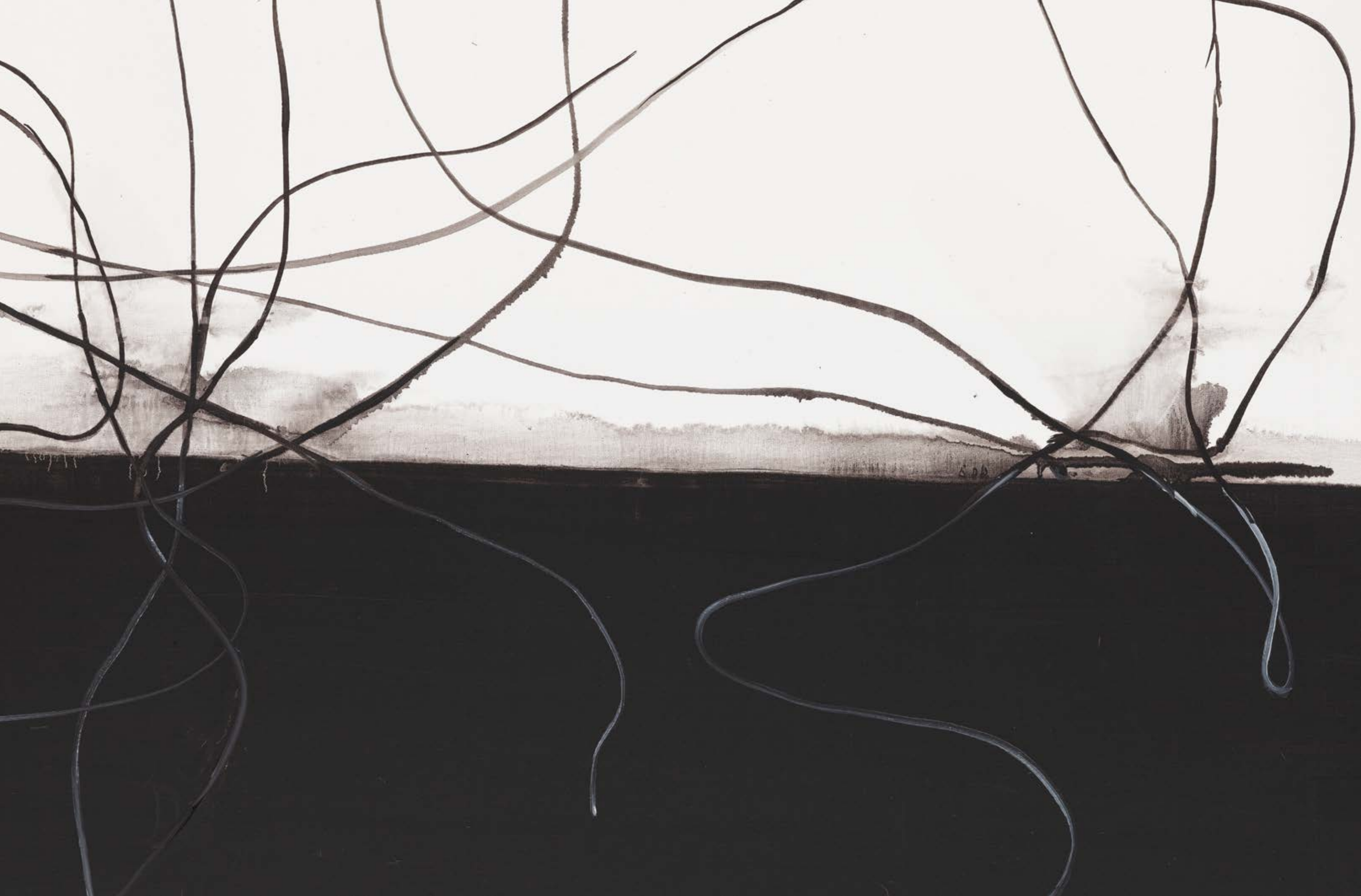


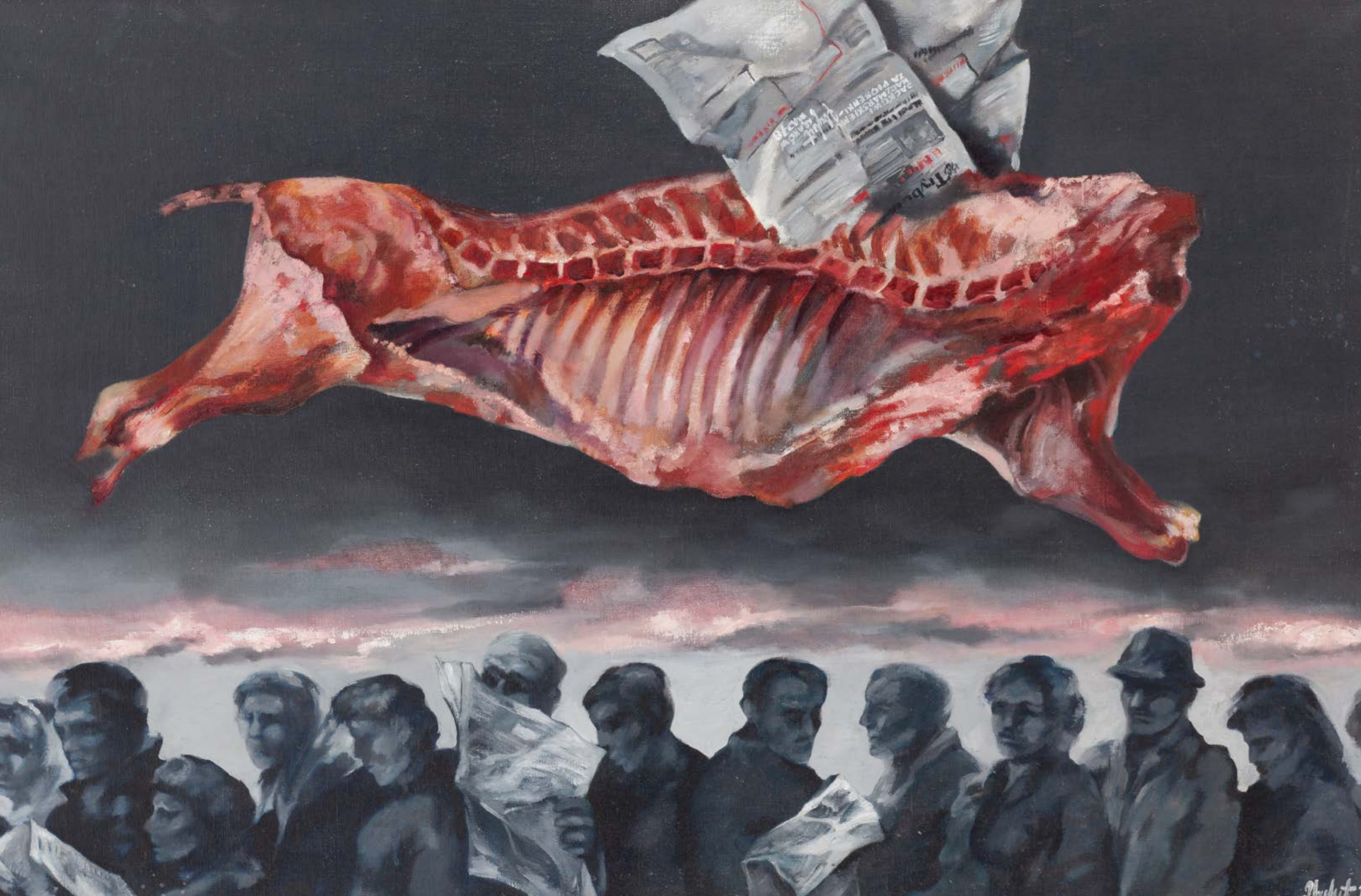


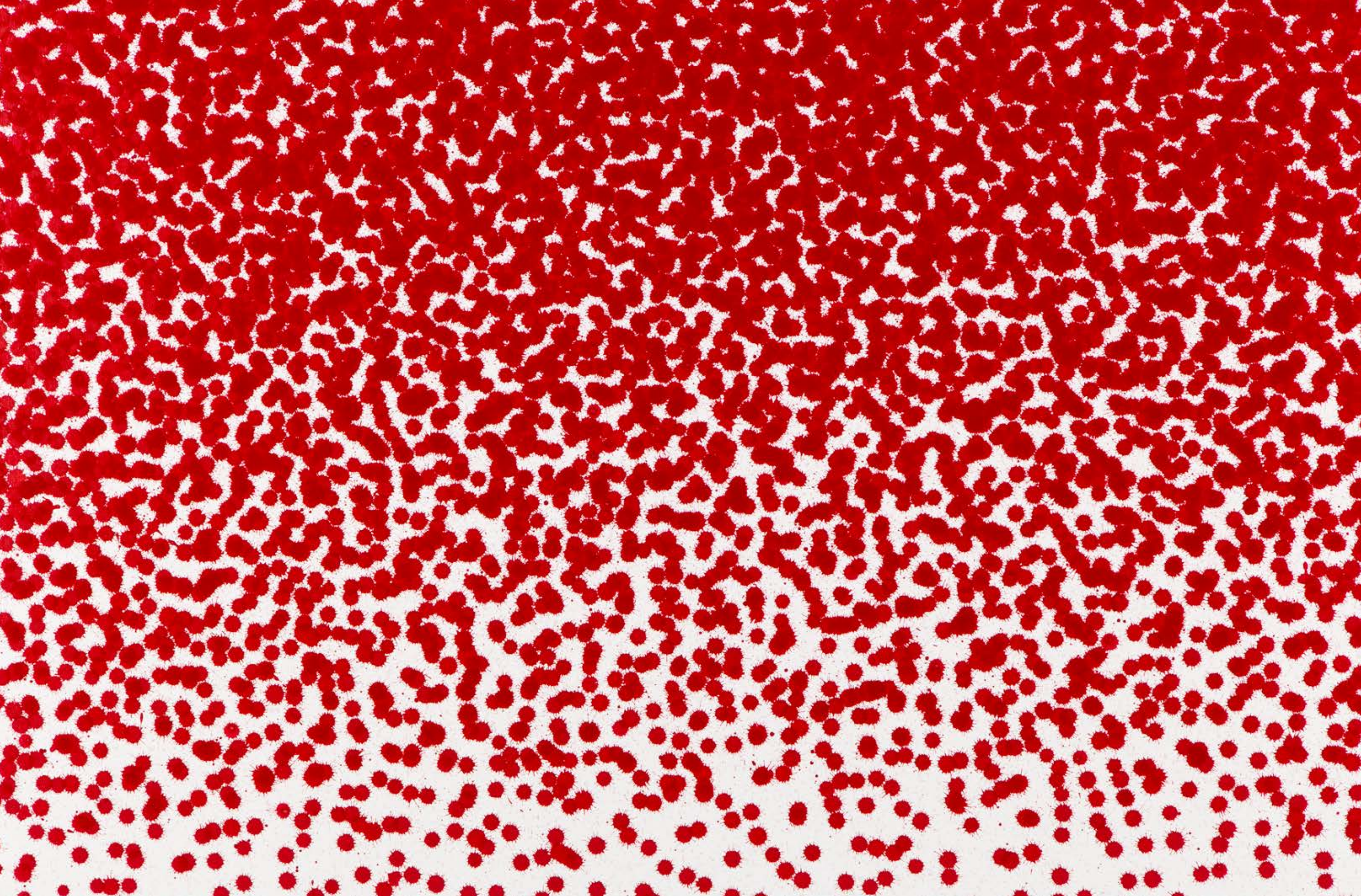
DESA
UNICUM

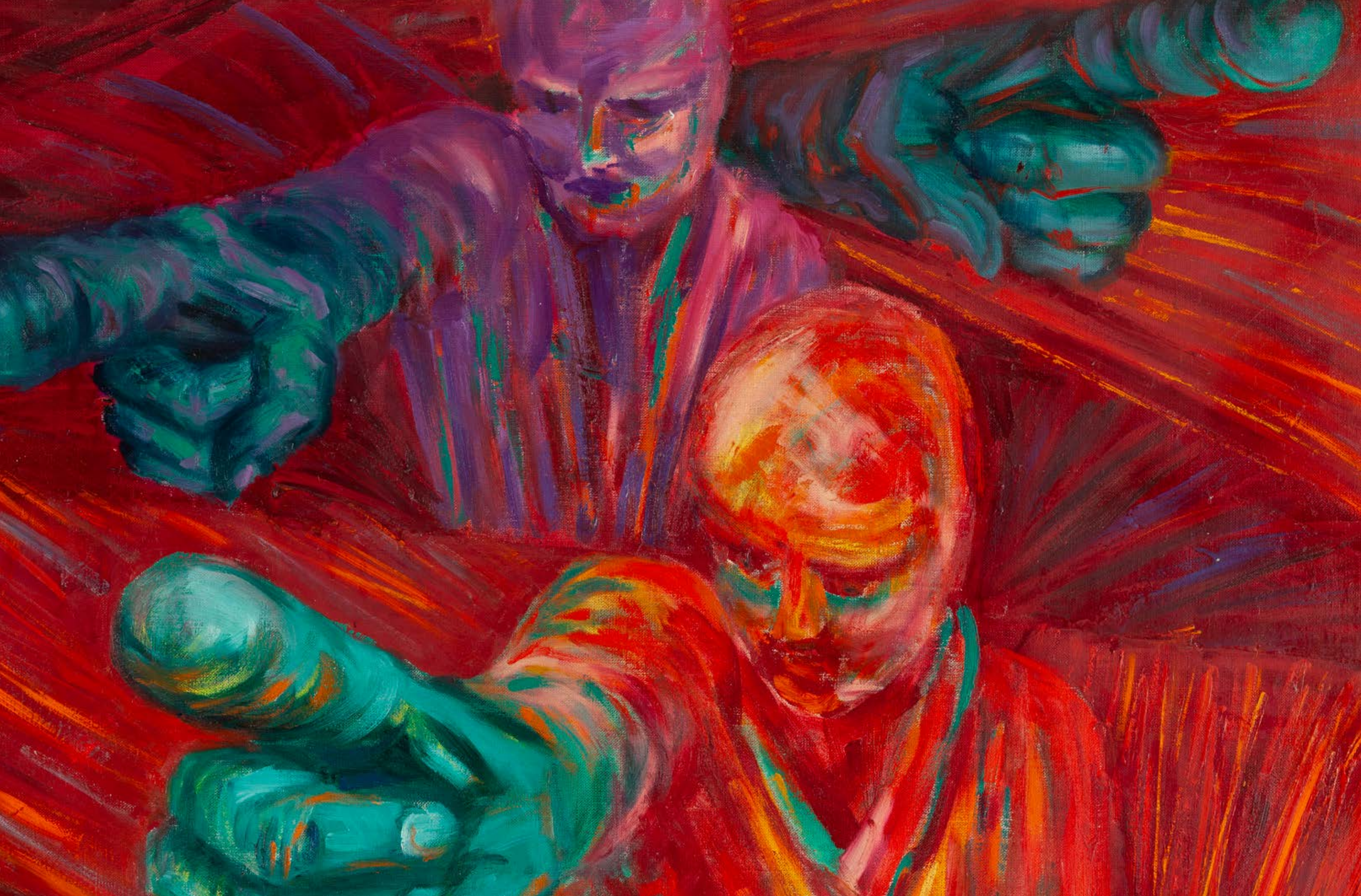
SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KANON SPRZECIWU

AUKCJA 7 GRUDNIA 2023 WARSZAWA













SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KANON SPRZECIWU

AUKCJA 7 GRUDNIA 2023

CZAS AUKCJI

7 grudnia 2023 (czwartek), 20:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

24 listopada – 7 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

Michał Bolka
tel. 22 163 67 03, 664 981 449
m.bolka@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalkiewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA JASZOWSKA
a.jaszowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



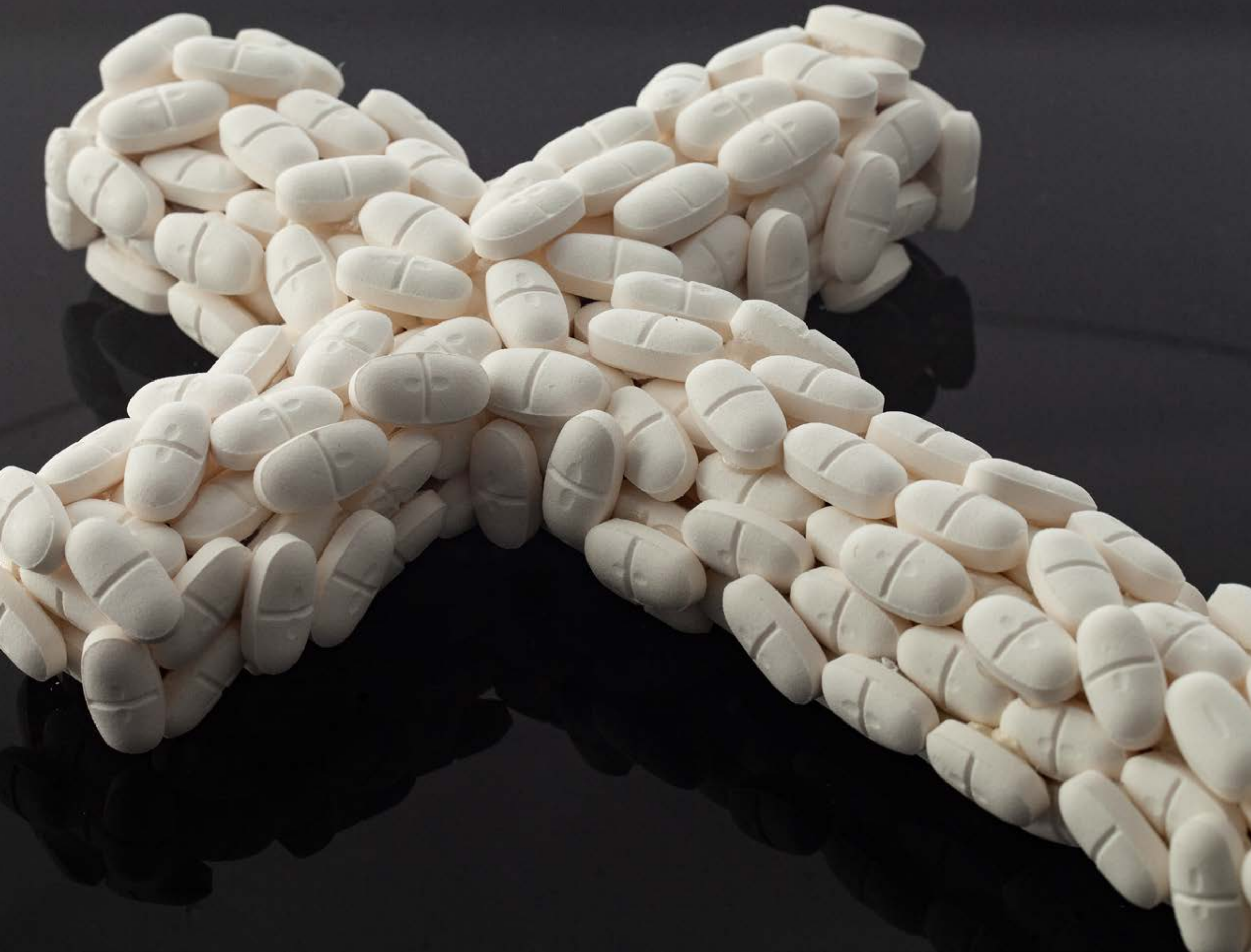
MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



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



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

- Althamer Paweł 236
Bujnowski Rafał 207
Cisowski Andrzej 243
Dowgiało Zbigniew Maciej 229
Drożyńska Monika 201
Dwurnik Edward 234–235
Grzywacz Zbylut 232
Jankowski Jacek (Ponton) 230
Jankowski Michał 212
Kaliska Łódź 237
Kiełbowicz Bartłomiej 240
Klaman Grzegorz 239
Kowalewski Paweł 221–224
Kozłowski Jarosław 247
Kozyra Katarzyna 217
Kuźnik Dorota 216
Lenica Alfred 214–215
Lewczuk Sławomir 246
Libera Zbigniew 204
Maciejowski Marcin 210–211
Matecki Przemysław 236
Modzelewski Jarosław 227–228
Partum Andrzej 213
Ratajski Sławomir 203
Rosenstein Erna 242
Sapetto Marek 219–220
Sasnał Wilhelm 209
Sawicka Jadwiga 202
Słupski Tomasz 241
Sobczyk Marek 225
Sobocki Leszek 233
Sroczyński Patryk 244
Sroka Jacek 245
Truszkowski Jerzy 238
Ukłański Piotr 205–206
Waśko Ryszard 231
Witkowski Sławomir 218
Woźniak Ryszard 226
Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 208

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KANON SPRZĘGIWU

W 1984 roku odbyła się jubileuszowa konferencja szacownego Stowarzyszenia Historyków Sztuki pod tytułem „Sztuka Polska po 1945 roku”, na której z gwałtownością trzęsienia ziemi doszło do zakwestionowania dotychczasowego konsensusu w sprawie kanonu polskiej sztuki powojennej. Na fali emocji politycznych spowodowanych rewolucją „Solidarności”, a następnie wprowadzeniem dyktatury „stanu wojennego”, historycy sztuki, krytycy i artyści zadali sobie niestawiane od lat pytania: czy sztuka może być ideowa? Czy może reagować na rzeczywistość tu i teraz?

Po niechlubnych doświadczeniach socrealizmu – sztuki tworzonej na zamówienie partyjne – po połowie lat pięćdziesiątych artyści „nowocześni” uznali, że sztuka abstrakcyjna, autoteliczna, dotycząca samego statusu dzieła sztuki jest gwarancją wolności twórczej i niezależności od władzy. Na konferencji w 1984 roku uznano jednak, że w ten sposób artyści awangardy wpisali się w propagandę komunistycznego państwa, które – szczególnie w latach siedemdziesiątych, kiedy pierwszym sekretarzem Partii był Edward Gierek – chciało uchodzić za nowoczesne i liberalne. W świecie sztuki przewrotu dokonali artyści Grupy, którzy swoim ekspresyjnym językiem malarskim starali się mówić nie tylko o okropnościach stanu wojennego (por. Jarosław Modzelewski, „Szturmujące delfiny”, 1981; Ryszard Woźniak, „Naród patagoński przed główną trybuną”, 1983; Paweł Kowalewski, „Ja zastrzelony przez Indian”, 1982) ale także o zakazanych przez cenzurę tematach z najnowszej historii Polski, jak np. na obrazie Włodzimierza Pawlaka „Stanisław Ignacy Witkiewicz podryznający sobie żyły po wkroczeniu Niemców do Polski”, czy Pawła Kowalewskiego „Mon cheri bolsheviq”.

W latach osiemdziesiątych istnieje drugi i trzeci obieg niezależnej kultury. Nad tym trzecim historycy sztuki się wówczas nie pochylają, chociaż Jacek Kryszkowski zamyka ich wówczas w sali, w której obradują i ukrywa klucz. Z jednej strony rozwija się system wystaw i twórczość artystów w ramach sztuki „przykościelnej”, symbolizowanej przez takie postacie jak Tadeusz Boruta i Jan Rylke, w którym bierze udział wielu modernistycznych klasyków malarstwa starszego pokolenia, z drugiej – działają środowiska trzeciej drogi – antykomunistyczne, ale i zarazem antykościelne lub co najmniej indyferentne w tym względzie, jak Łódź Kaliska wraz z Jackiem Kryszkowskim oraz Grupa LUXUS we Wrocławiu i uczestnicy środowiska alternatywnego w Gdańsku (m.in. Grzegorz Klamana, Jacek Staniszewski, Sławomir Witkowski).

Malarze Grupy inspirowali się twórczością Andrzeja Wróblewskiego, ale mieli także swoich poprzedników w nurcie „nowej figuracji”, z połowy lat sześćdziesiątych. Każdy kierunek, który zamiast abstrakcyjnego wzoru pragnie portretować rzeczywistość, niesie w sobie krytyczny potencjał polityczny. Koniec lat sześćdziesiątych w Polsce obfitował w dramatyczne wydarzenia – nagonkę antysemicką, tłumienie protestów studentów na uczelniach, a w końcu masakrę robotników w Gdańsku w grudniu 1970. W reakcji na te wydarzenia powstały obrazy Wiesława Szamborskiego „Tragiczne wydarzenia” i „Okrutne wydarzenia” z lat 1968–69. W latach siedemdziesiątych metaforami politycznymi zapełniał swoje obrazy także Jerzy „Jurry” Zieliński, chociażby malując kompozycję z zasznurowanymi ustami „XXX” (1974), kojarzącą się nieodmiennie z peerelowską cenzurą. W środowisku warszawskim malarstwo „nowej figuracji” uprawiali Marek Sapetto i Wiesław Szamborski, natomiast w Krakowie w tym duchu działała Grupa „Wprost” w składzie Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek

Sobocki i Jacek Waltoś. Wprostowcy przeciwstawiali się awangardzie, ale i krakowskiemu koloryzmowi, podejmując w swych dziełach aktualne treści o wymowie społecznej. Całkowitym novum w uniwersalnym świecie sztuki była religijna problematyka twórczości Macieja Bieniasza, głęboko wierzącego i praktykującego katolika, który sięgając do ikonografii czasów biblijnych, pragnął w malarstwie odwoływać się do wartości metafizycznych, do sacrum. To z już z samej natury komunistycznego państwa, promującego agresywny ateizm, było przyjęciem postawy politycznej. Z kolei Zbylut Grzywacz przedstawiał w obrazach drastyczne sceny z życia w zdegradowanym totalitarnym kraju, jakim była Polska Ludowa. Materią jego rzeczywistości były kolejki – ponizająca walka o przetrwanie i ludzie pozbawieni prawa do indywidualności („Kolejka jeszcze trwa”, 1972–73). Degradację moralną i cywilizacyjną społeczeństwa w czasach PRL-u obrazował także Edwarda Dwurnik w cyklu „Sportowcy” i Jerzy Duda-Gracza w „Motywach i Portretach Polskich”.

Po zmianie politycznej 1989 roku, około połowy następnego dziesięciolecia, pojawia się radykalna sztuka krytyczna. Inspirowana koncepcjami biopolityki Michela Foucaulta, postrzega władzę polityczną jako instytucję kontroli ludzkich ciał. Sztuka krytyczna wprowadza do debaty publicznej kwestie picia kulturowej, równouprawnienia różnorodnych tożsamości seksualnych, epidemii AIDS, a z drugiej strony refleksję dotyczącą konsumpcjonizmu, nowej obrazkowej kultury medialnej, zatracenie wszelkich wartości humanistycznych w pogoni za dobrami materialnymi. Na gruncie biopolityki dochodzi do konfliktu z triumfującą po 1989 roku instytucją Kościoła Katolickiego. Szczególnie silnie ta tematyka wybrzmiewa w twórczości Roberta Rumasa i Grzegorza Klamana. W latach dziewięćdziesiątych Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski i w pewnym stopniu także Paweł Althamer zmagają się z problematyką obsceniczności ludzkiego ciała.

W kolejnej dekadzie, po wejściu na scenę sztuki nowego pokolenia artystycznego, dla którego PRL był czasem romantyzowanego dzieciństwa, polityczność polskiej sztuki zmienia kierunek. W 2002 roku wychodzi pierwszy numer lewicowego magazynu „Krytyka Polityczna”; w 2004 roku Polska wstępuje do Unii Europejskiej. Dopiero wtedy artyści poddają rewizji i krytycznemu oglądowi skutki transformacji ustrojowej, która dokonała się po 1989 roku. W projektach twórców, odnoszących się do materii społecznej, mowa jest o bezrobociu, zniszczeniu miejsc pracy, eksploatacji pracowników, wykluczeniu społecznym, a wreszcie pozostawieniu własnemu losowi kultury i sztuki. Rewaloryzacji podlegają osiągnięcia doby PRL-u: architektura socjodemokratyzmu, polski konceptualizm lat siedemdziesiątych, lewicowe poparcie dla Edwarda Gierka i również późniejsza jego kontestacja w wykonaniu duetu KwiekKulik. Powraca się do twórczości innych kontestatorów z tego okresu – Anastazego Wiśniewskiego i Leszka Przyjemskiego (Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak”) oraz Andrzeja Partuma. Po dziesięciu latach doświadczeń z systemem parlamentarnym, pojawiają się artyści, którzy czujnie ten system obserwują, (por. obrazy Marcina Maciejowskiego). Jest to ze wszech miar słuszne, gdyż w XXI wieku los artystów i instytucji kultury w Polsce zmienia się przy każdej zmianie koalicji rządzącej i wpływa na przekaz sztuki. Nie bez związku ze zmianami na scenie politycznej obok sztuki „lewicowej”, wartościującej pozytywnie demokratyczne społeczeństwo otwarte, równouprawnienie mniejszości, ekologiczny styl życia, pojawia się sztuka „prawicowa”, opowiadająca się po stronie wartości konserwatywnych, narodowych, katolickich i szczególnie rozumianej polityki historycznej.



Dorota Monkiewicz / fot. Marek Krzyżanek



Aukcja dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność” w Muzeum Narodowym w Warszawie, listopad 1980.
Fot. Erazm Ciołek / ©A. Ciołek

201

MONIKA DROŻYŃSKA

1979

"Świeckie państwo teraz", 2023

haft/tkanina, 16,5 x 27 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'MONIKA DROŻYŃSKA 2023'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 700 EUR

„(...) to nie jest komfortowa sytuacja, haftować na firance. Opracowałam sobie kamuflaż 'na damę': elegancki płaszcz, apaszka, szpilki. Czekam na moment, jak osoby pójdą do toalety, do Warszawy czy gdzieś, szybko haftuję na zagłówek i udaję, że to nie ja”.

Monika Drożyńska





Monika Drożyńska jest artystką zaangażowaną, której twórczość dotyka tematów społecznych, często komentując aktualne wydarzenia. Haftowanie to obecnie wiódący język twórczy artystki, wcześniej wyrażała się również w fotografii, sztuce wideo i instalacjach. Do 2015 roku kontynuuje cykl „Myśli srebrne i złote”, w którym łączy pozornie banalną formę makatki z dobitnym przekazem polityczno-społecznym.

Przez wieki haft leżał w obszarze domowego zacisza i czynności kobiecych. Będąc obiektem dekoracyjnym, o niewymagającej treści, gorzko odpowiadał o ówczesnej pozycji kobiety w społeczeństwie. Monika Drożyńska przeobraziła go natomiast w aktywistyczną formę wyrazu, a wręcz protestu.

PROSTOKĄTNE KAWAŁKI MATERIAŁU WRAZ Z CENTRALNIE UMIESZCZONYMI HASŁAMI SĄ NIEMAL JAK MAŁE, MATERIAŁOWE TRANSPARENTY Z ULICZNYCH STRAJKÓW. ARTYSTKA PORUSZA W NICH RÓŻNORODNE KWESTIE SPOŁECZNE, NAJCZĘŚCIEJ JEDNAK ODWOŁUJE SIĘ DO WĄTKÓW FEMINI- STYCZNYCH I POLITYCZNYCH.

Połączenie kolorowego materiału, wielobarwnych kwiatków i szlaczków wykonanych nieco niedokładnie i w zamierzony sposób naiwnych, z ozdobnymi literkami krótkich i dosadnych haseł, wprowadza widza w dysonans poznawczy. W utrwalanym przez wieki schemacie sztuki wysokiej i zarezerwowanych dla niej tematów, artystyczne połączenia Drożyńskiej są dla tradycjonalistów jak resztką odciętej metki ubrania. Pozornie niegroźne i małe, ale zarazem wybitnie drażniące. Drożyńska w swojej sztuce zna pojęcie żartu, makatkami puszcza oko do widza, patrzącego na jej pracę początkowo z zaskoczeniem, a zaraz później z sympatią.

202 †

JADWIGA SAWICKA
1959

"ZABITY - zatruta" - dyptyk, 2014

akryl/plótno.

"Zabity": 50 x 70 cm

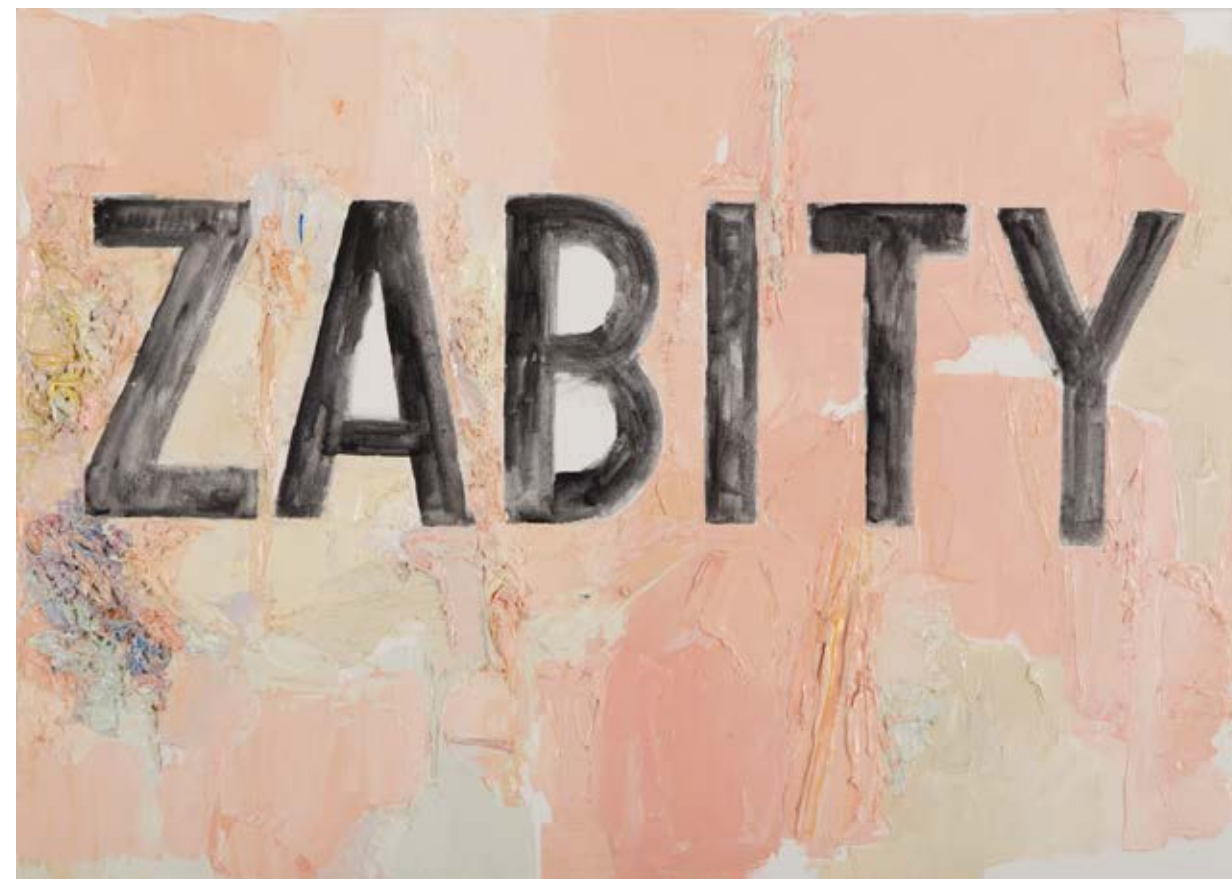
"Zatruta": 40 x 60 cm

obie części sygnowane i datowane na odwrociu: 'JADWIGA SAWICKA | 2014'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 300 - 7 400 EUR





SŁOWO/CIAŁO

Twórczość malarska Jadwigi Sawickiej z lat 80. praktycznie przestała istnieć, gdyż artystka przemaalowała wszystkie płótna utrzymane w eks-presyjnej stylistyce „dzikiej figuracji”. Zrezygnowała z osobistych wątków i indywidualnego przekazu na rzecz obserwacji rzeczy i zjawisk w codzien-nej rzeczywistości. Od 1997 roku w twórczości Sawickiej pojawił się nowy sposób obrazowania: artystka postanowiła zająć się pracami z tekstem osobno od prac przedstawiających pojedyncze ubrania. Zaczęła wtedy tworzyć obrazy na pastelowych tłach, przedstawiające pojedyncze części garderoby, oraz obrazy, na których artystka maluje litera po literze sensa-cyjne komunikaty będące cytatami z gazet. Słowa na obrazach są wyjęte

z kontekstu, pozbawione znaków diakrytycznych, co buduje niepokój i dezorientację. Uwagę zwracają nagłówki o drastycznej wymowie, które kształtują obraz świata. Sawicka traktuje sensacyjne tytuły jako zjawisko estetyczne i odwzorowuje niektóre z nich na swoich obrazach.

Od 1998 roku Sawicka, bazując m.in. na wcześniejszych obrazach, tworzy wielkoformatowe wydruki z czarnymi literami na cielisto-różowym tle. Charakterystyczny róż jest często kojarzony z kobiecością, co wprowadza subtelne, symboliczne odniesienia do tematyki ciała. Prace Sawickiej pre-zentowane są zarówno w galeriach, jak i przestrzeni publicznej.

ARTYSTKA TWORZY INTRYGUJĄCY WIELOGŁOSOWY DIALOG NA TEMAT SYTUACJI WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA, ZALEWANEGO PRZEZ LAWINY KOMUNIKATÓW. SAWICKA STOSUJE SWOISTĄ FORMĘ RECYKLINGU SŁÓW, WYBIERAJĄC POJEDYNCZE SŁOWA LUB FRAGMENTY ZDAŃ Z GAZET, REKLAM I MEDIÓW ELEKTRONICZNYCH, MALUJĄC JE NA OBRAZACH LUB POWIELAJĄC W FORMIE TAPET, SKUPIAJĄC UWAGĘ WIDZA I JEDNOCZEŚNIE POZBAWIAJĄC SŁOWA MEDIALNEJ OTOCZKI. SWOJE DZIAŁANIA POSTRZEGA JAKO „PARTYZANCKIE”. ARTYSTCE UDAJE SIĘ PRZYWRÓCIĆ EMOCJE WYJAŁOWIONYM SŁOWOM, A JEDNOCZEŚNIE NADAĆ IM MATERIALNOŚĆ I WYRAZISTOŚĆ WIZUALNĄ PRZYPISANĄ RZECZOM. PRZEKSZTAŁCA POLITYKĘ I STATYSTYKI W OBSZARY PRYWATNEGO DOŚWIADCZENIA. TWÓRCZOŚĆ SAWICKIEJ ROZPIĘTA JEST POMIĘDZY SPOSTRZEŻENIAMI NA TEMAT MATERIALNEJ I KULTUROWEJ RZECZYWISTOŚCI ORAZ TEKSTEM, ODNOSZĄCYM JEJ PRACE DO LITERACKIEJ NARRACJI.



203 †

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Idą tytani", 1987

olej/piótno, 170 x 220 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RATAJSKI '87'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | olej 1987 | 170 x 220'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 500 - 12 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska





Twórczość Ratajskiego z lat 80. nosi wyraźne ślady ówczesnych wydarzeń i powszechnego nastroju. W pracach artysty czuć niepokój i lęk, które przenikają każdy aspekt dzieła – od formatu, przez kolorystykę, aż po technikę malarską i wybór tematu. Sposób malowania Ratajskiego, szybki i impulsywny, był formą uwolnienia się od emocji, jakby artysta dosłownie „wypluwał” swoje wizje na płótno.

Ratajski wydaje się kondensować w swoich obrazach ogarniające go niepokoje, od zewnętrznych zagrożeń po etyczne rozterki jednostki, wszystko pod czujnym okiem, które wydaje się śledzić zmagania postaci. Motyw wszechobecnego oka, często występujący w tamtych czasach, symbolizo-

wał stałą inwigilację i uczucie bycia obserwowanym. Mimo upływu prawie czterech dekad od ich powstania, prace te pozostają nadal aktualne, szczególnie w kontekście aktualnych wydarzeń.

Obrazy zachowały żywą kolorystykę i blask, robiąc wrażenie dynamizmem form i doskonałym dopasowaniem barw. Dzieła Ratajskiego sprawiają, że płótno „ożywa” w oczach odbiorcy. Bogusław Deptuła opisuje proces malarski Ratajskiego jako ontologicznie wymagający, spekulatywny i autoteliczny, gdzie malowanie jest samoistnym procesem twórczym, nie mającym na celu przedstawienia czy wyrażenia czegoś, a raczej stanowi raport z procesu tworzenia.

„Dla Sławomira Ratajskiego malowanie ma wysoko zawieszoną ontologiczną poprzeczkę. Jest właściwie procesem wysoce spekulatywnym, autotroficznym i autotelicznym; ma traktować o samym malowaniu. Ma niczego nie przedstawiać, nie wyrażać, ma być czystym tworzeniem i być niejako sprawozdaniem z procesu twórczego, w czasie którego powstaje obraz niebędący celem samym w sobie, a jedynie skutkiem ubocznym całego procesu”.

Bogusław Deptuła, Wiele samoistości [w:] Sławomir Ratajski. Malarstwo × 3, katalog wystawy, ASP, Warszawa 2019, s. 55

Sławomir Ratajski, związany z Nową Ekspresją, aktywnie uczestniczył w niezależnym życiu artystycznym czasów stanu wojennego. Jego malarstwo, zamiast bezpośrednio komentować bieżące wydarzenia, skłania się ku alegorii i osobistym doświadczeniom. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych, od 1987 roku związany z uczelnią, najpierw jako asystent, a później prowa-

dzący własną pracownię. Obecnie jest profesorem i prowadzi Pracownię Koncepcji Artystycznych na Wydziale Sztuki Mediów, pozostając wiernym ekspresjonizmowi i eksplorując abstrakcyjne formy oraz wzbogacając swoją paletę kolorystyczną.



204 †

ZBIGNIEW LIBERA

1959

"Lego. Obóz koncentracyjny" - opakowanie 6773, 1996

wydruk laserowy/papier, 70 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Zbigniew Libera 1996 | ap'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

16 900 - 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Praca, którą prezentujemy w niniejszym katalogu, jest jednym z siedmiu zestawów, które na pierwszy rzut oka wyglądają jak zwykłe klocki Lego, ale zostały wykorzystane przez artystę do stworzenia modelu nazistowskiego obozu koncentracyjnego. Dzieło „Lego. Obóz koncentracyjny” jest uznawane za jedno z kluczowych osiągnięć polskiej sztuki lat 90. i najbardziej rozpoznawalny projekt Zbigniewa Libery. Przy jego tworzeniu wykorzystano elementy z oryginalnych zestawów Lego, takich jak stacje policji czy zestawy pirackie. Materiały dostarczyła sama firma Lego, co zostało zaznaczone na opakowaniu napisem: „This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego”. To spowodowało, że firma Lego rozważyła podjęcie kroków prawnych przeciwko artyście. Praca szybko zyskała rozgłos i po zakupieniu jej przez Jewish Museum w Nowym Jorku stała się inspiracją do zorganizowania tam znaczącej wystawy „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art” w 2002 roku.



205 †

PIOTR UKLAŃSKI

1968

"Biało-czerwona" ("Polonia"), 2005

instalacja/stal, szkło, 375 x 595 x 150 cm (wymiary całości)
375 x 595 cm (wymiary szklanej flagi)
150 x 420 cm (wymiary stalowego stelażu)

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

84 300 - 126 400 EUR

POCHODZENIE:

WYSTAWIANY:

Piotr Uklanski, „Polonia”, Emmanuel Perrotin, Paryż, 4.06-28.07.2005

Piotr Uklanski, „Biało-Czerwona”, Gagosian Gallery, Nowy Jork, 27.03-17.05.2008

LITERATURA:

Piotr Uklanski: bialo-czerwona, katalog wystawy, Gagosian Gallery, New York 2008

„MAURIZIO CATTELAN: Czy identyfikujesz się jako polski artysta?”

PIOTR UKLAŃSKI: Tak. Nie widzę innej możliwości. Miejsce twojego pochodzenia zawsze pozostaje w tobie, niezależnie od tego, jak chcesz się z tym uporać. Jednocześnie, dyskusje na temat tożsamości narodowej wydają mi się coraz mniej interesujące. Wydaje się, że teraz stało się to wyłącznie terminem z zakresu public relations. Wiesz, pawilony narodowe, biennale itp. Jeśli opanujesz właściwą narodowość, może się to okazać bardzo korzystne”.

„Earth, Wind and Fire: A conversation between Piotr Uklanski and Maurizio Cattelan”, Flash Art International, maj-czerwiec 2004 (tłum. własne)





„Biało-czerwona” to część instalacji „Polonia” autorstwa wybitnego polskiego artysty o międzynarodowej sławie, czyli Piotra Ukleńskiego. Powstała na jego drugą indywidualną wystawę w Galerii Emmanuela Perrotina, jako nawiązanie do obrazów związanych z rodzinnym krajem. Świadomie używając eklektycznego zakresu środków wyrazów i stylów formalnych, Ukleński „wydestylował” niezwykle naładowane symbole polskiego państwa do poniekąd banalnej wersji nacjonalistycznej ikonografii.

Centralnym punktem wystawy jest przekształcenie przez Ukleńskiego emblematu narodowej dumy – polskiej flagi, zmieniając ją w monumentalną rzeźbę z dwóch 6-metrowych paneli kolorowego, emaliowanego szkła. Czerpiąc z dziedzictwa amerykańskiego minimalizmu, dwubarwna flaga Polski została przekształcona w spektakularną lustrzaną powierzchnię, która wypełniła całą ścianę galerii. Decyzja Ukleńskiego o „przetłumaczeniu” narodowej flagi na elegancki przedmiot metaforycznie oddaje postrzeganą konieczność atrakcyjnego „pakowania tożsamości” każdego kraju na potrzeby eksportu. Zjawisko to ma szczególny wydźwięk w kontekście długotrwałych aspiracji Polski do zerwania z przeszłością poprzez dołączenie do takich instytucji jak Unia Europejska i NATO, a nawet idąc tak daleko, aby dokonać kompromisów politycznych w celu osiągnięcia tych celów (takich jak owym czasie wysłanie polskich żołnierzy do Iraku).

Dokonując całkowitego zwrotu formalnego, Ukleński stworzył również figuratywną rzeźbę polskiego orła. Podobnie jak flaga, ten ukoronowany orzeł jest znakiem zbiorowej tożsamości Polski. Orzeł jest wszechobecnym motywem w prawie wszystkich oficjalnych kontekstach rządowych w Polsce (jak również w wielu innych krajach). Polski orzeł często zdobi budynki państwowe, jak również złotówkę (narodową walutę); jest również reprodukowany na wulgarnych produktach turystycznych, takich jak koszulki i kubki z napisem „Polska”. Użycie rosyjskiej cyrylicy na plakacie wystawy podkreśla popularną tendencję do zrównywania wszystkich wschodnich krajów w jedną ogólną kategorię, która jednocześnie egzotyzuje je, ignorując indywidualne różnice kulturowe.

„POLONIA”, KTÓRA BYŁA RÓWNIEŻ POKAZYWANA W 2008 ROKU NA WYSTAWIE W GAGOSIAN GALLERY, BYŁA PUNKTEM KULMINACYJNYM KILKU WCZEŚNIEJSZYCH PROJEKTÓW, KTÓRE RÓWNIEŻ OTWARCIE BAWIŁY SIĘ IKONAMI POLSKIEJ TOŻSAMOŚCI. W RZECZYWISTOŚCI UKLAŃSKI STOPNIOWO PRZEKSZTAŁCIŁ SWOJĄ NARODOWĄ TOŻSAMOŚĆ W MEDIUM KONCEPTUALNE.

TOŻSAMOŚĆ JAKO MEDIUM

„Untitled (Boltanski, Polanski, Uklanski)” – graffiti, które zostało namalowane na ścianie na Frieze Art Fair w Londynie w 2003 roku, było jedną z pierwszych prac Ukleńskiego, które w zabawny sposób wykorzystywały polskie stereotypy. Kiedy został zaproszony do udziału w wydarzeniu poświęconym polskim artystom i kulturze przez francuskie Ministerstwo Kultury, „Nova Polska” w 2004 roku, Ukleński zaproponował monumentalną rzeźbę, „Untitled (La Flamme éternelle à l’amitié franco-polonaise)”. Pomędzy dramatycznymi kolumnadami Pałacu Chaillot, na „Parvis du Droit de l’Homme” w Paryżu, Ukleński postanowił stworzyć symulację upamiętniającej pochodni. Czterometrowe drewniane „płomienie” były podświetlane od dołu i obracały się na ukrytym w czarnej kopule podeście, aby dać optyczną iluzję rzeczywistego ognia, jednocześnie celowo przypominając powiększenie tandetnej zabawki. Wykonanie tej rzeźby było ironicznym gestem w odpowiedzi na kontekst społeczno-polityczny, w którym została wykonana – Francja „celebrowała” polską kulturę, podczas gdy jednocześnie te dwa kraje były uwikłane w napięty spór dotyczący wojny w Iraku, jak również francuskie obawy dotyczące integracji Polski z Unią Europejską.

Gdy Ukleński został nominowany na polskiego reprezentanta na 26. Biennale w São Paulo w 2004 roku, jego wkład przybrał formę portretu papieża Jana Pawła II. Obraz został stworzony poprzez starannie zaplanowane rozmieszczenie, a następnie sfotografowanie z samolotu trzech tysięcy pięćciuset żołnierzy z Brazylijskich Sił Zbrojnych na dużym trawniku. Jak pokazał wylew publicznego żalu po śmierci Jana Pawła II, postać ta dalece przekroczyła swoją specyficzną rolę religijną, stając się świeckim symbolem polskości. Praca Ukleńskiego „Untitled (John Paul II)” była wystawiona od lutego 2005 roku jako billboard w centrum Warszawy naprzeciwko stalinowskiego PKiN.

Piotr Ukleński pojawił się na nowojorskiej scenie artystycznej w połowie lat 90. z emblematyczną pracą „Untitled (Dance Floor)” – rzeźbą, która spaja dziedzictwo minimalizmu z zanikającą granicą między sztuką a rozrywką. Dzielać swój czas między Nowy Jork, Warszawę i Paryż, Ukleński stworzył różnorodne portfolio prac, które wykorzystuje rozmaite media: rzeźba, fotografia, kolaż, performance i film. Równocześnie swobodnie czerpie z daleko idących kulturowych odniesień. Jego prace były wystawiane w różnych kontekstach na całym świecie, często wywołując polemiczne reakcje. Jest tak, ponieważ artysta nie unika potencjalnie kontrowersyjnych tematów – takich jak chociażby jego seria fotograficzna „Untitled (The Nazis)” czy ryzykowny performance z udziałem zawodowego kaskadera „Untitled (The Full Burn)”.



206 †

PIOTR UKLAŃSKI

1968

Bez tytułu (Powstanie Warszawskie '44 - Filtry), 2009

tusz, gesso/plótno, 152,5 x 152,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramie: 'P.U. 2009'

opisany na odwrociu na blejtramie: 'UNTITLED (WARSAW UPRISING '44 - FILTRY)'

na odwrociu na blejtramie wskazówka montażowa

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

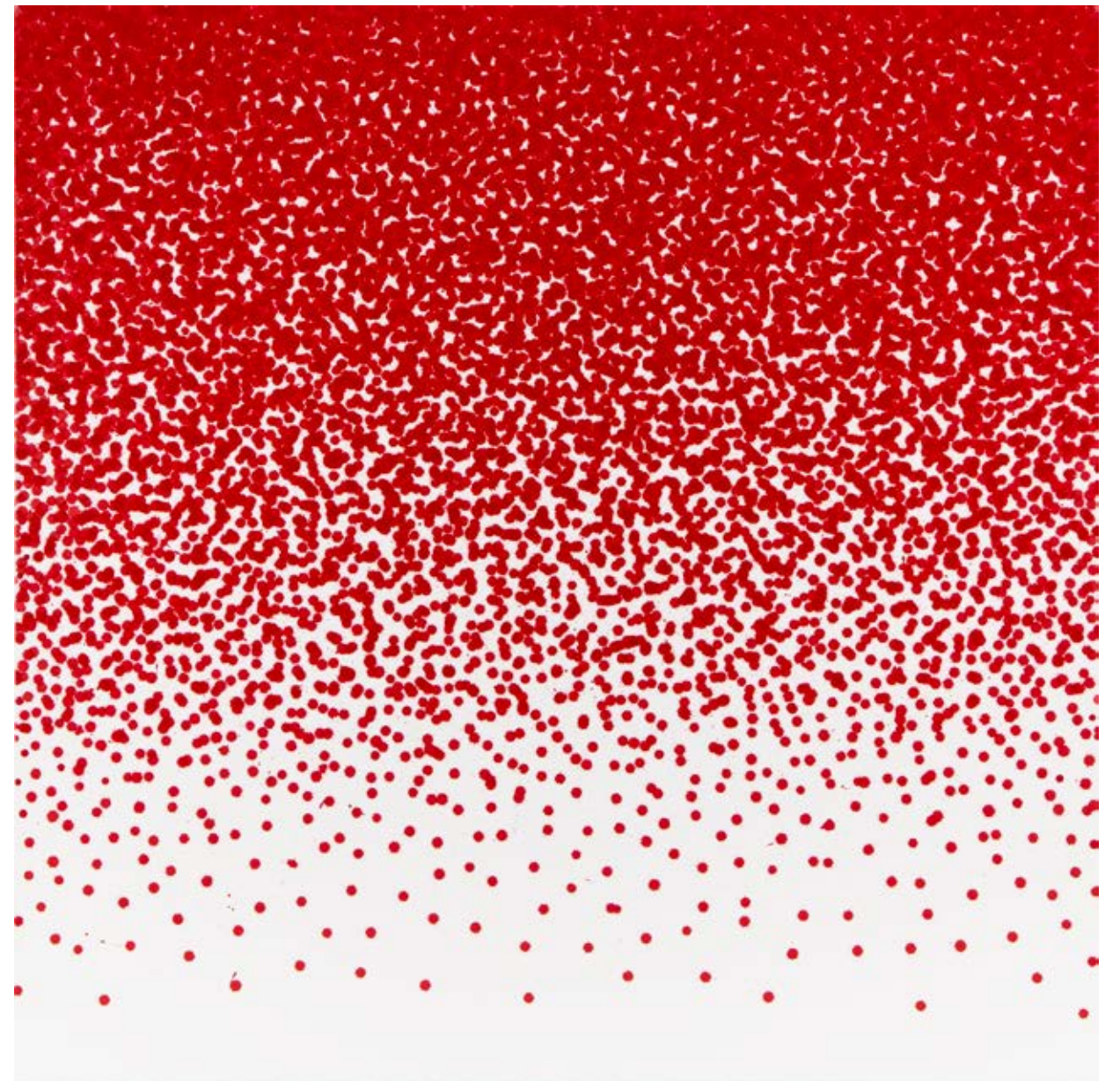
52 700 - 73 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„W jego twórczości polskość nie jest już rzeczą dostępną tylko ‘prawdziwym’ Polakom, której odmawia się wszystkim innym. Przestaje być funkcją nacjonalistycznej identyfikacji i manipulacji. Staje się nadmiarem, którym możemy obdarowywać innych. Dobrem powszechnym, dostępnym każdemu, kto chce poddać się jej pięknu z całym jego dwuznacznym stosunkiem do rozkoszy – każdemu, kto da się uwieść i podporządkować biało-czerwonej pasji. Dzięki Ukłańskiemu, każdy przynajmniej na chwilę może przemienić się w Polaka, w akcie afirmacji polskich symboli narodowych”.

Jarosław Lubiak



Refleksje nad nietrwałością życia są nieodłącznym elementem twórczości Piotra Ukłańskiego, który sam przyznaje, że myśl o śmierci jest dla niego stałym towarzyszem. Widać to wyraźnie w jego serii obrazów z lat 2008-2014, w których krwią malowane są zarówno dosłowne, jak i metaforyczne wizje. To właśnie kontrowersyjne podejście do tego tematu przyniosło Piotrowi Ukłańskiemu rozgłos. Łącząc w swoich dziełach elementy informelu, abstrakcyjnego ekspresjonizmu i wiedeńskiego akcjonizmu, artysta czerpie z inspiracji z westernów i thrillerów Dario Argento. Jego technika malarska, polegająca na „kapaniu” tuszu na płótno, wymaga czasu i cierpliwości, co nadaje „krwawym” obrazom dodatkowej głębi. Kompozycje Ukłańskiego zachęcają do kontemplacji i są jak puls życia, który z każdą kroplą zbliża się do swego końca.

Artysta w swojej twórczości nie stroni od odniesień do polskiego dziedzictwa. Jego obrazy wykonane z żywicy i tuszu są hołdem dla męczeństwa i poświęcenia, które są w polskiej historii synonimami walki o niepodległość. Ukłański, wychowany w cieniu romantycznego kultu Powstania Warszawskiego, w swojej pracy nie unikał samonarzucających się odniesień, takich jak czerwona farba, która stała się elementem języka jego ekspresji.

W dalszej kolejności twórczość Ukłańskiego ewoluowała, oddalając się od polskich konotacji krwi, na rzecz uniwersalnych tematów związanych z upływającym czasem, co można zauważyć w odniesieniach do dzieł Romana Opałki. Strategia artysty, oparta na balansowaniu między codziennością a pięknem, profanacją a banalnością, pozostała niezmienna. Jak zauważyła Maria Brewińska, Ukłański nie obawia się łączyć atrakcyjnej formy z polemiczną treścią, co w świecie sztuki jest postrzegane za jeszcze bardziej wyrotowe niż inne kontrowersyjne tematy podejmowane przez artystę. To właśnie w tej wielowymiarowej, pełnej napięcia koncepcji tkwi klucz do zrozumienia jego sztuki, która może wydawać się podejrzana dla krytyków i publiczności, lecz w rzeczywistości oferuje bogactwo interpretacji i znaczeń.

207 †

RAFAŁ BUJNOWSKI

1974

"Alarm", 2002

olej/płótno, 26 x 20,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALARM | BUJNOWSKI / 2002'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 - 18 000 PLN

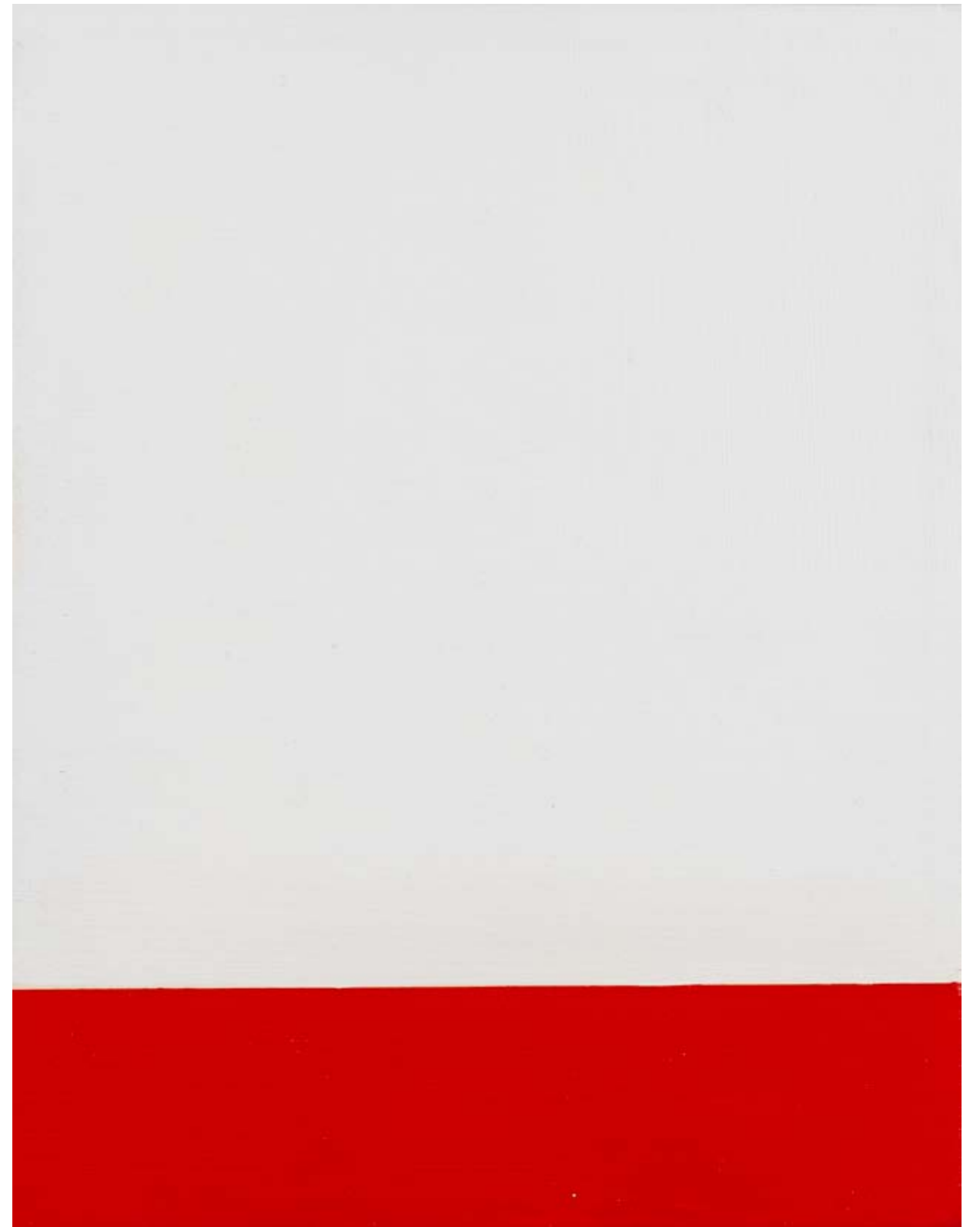
3 200 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

Malarstwo konceptualne Rafała Bujnowskiego charakteryzuje uproszczona forma i kolorystyka utrzymana w odcieniach szarości, z pojawiającymi się barwami podstawowymi. W dorobku artysty znajdujemy prace komentujące otaczający go świat, wręcz ingerujące w konwencje świata sztuki i towarzyszących mu zjawisk, zarówno tych społecznych jak i finansowych. Za przykład może posłużyć cykl „Obrazy-Przedmioty” stworzony w latach 1999-2002. Pochodzące z tego czasu obrazy imitują przedmioty codziennego użytku i jako takie – tani towar – były też sprzedawane. Bujnowski swoją postawą kładzie nacisk na społeczną przydatność artysty, równocześnie stara się oczyścić swoją sztukę z indywidualności. Jego realizacje sytuują się na granicy pomiędzy realizmem a abstrakcją, a tematem często staje się badanie właśnie tej granicy. Konceptualne podejście do twórczości sprawia, że dzieła Bujnowskiego mogą być interpretowane w zależności od kontekstu ich prezentacji. Jak można zatem spojrzeć na dzieło „Alarm” z 2002 roku, gdy umieszczamy je w kontekście politycznym? Biel i czerwień dla osoby z polskiego kręgu kulturowego wydają się generować skojarzenia natychmiastowe i symboliczne. W przypadku prezentowanego obrazu, proporcje tych barw zostają jednak zachwiane. Czy taka nierównowaga nie bije na alarm?



208 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Luft", 1976

olej/plótno, 73 x 65 cm
opisany na odwrociu: "Luft"
na odwrociu wskazówka montażowa
oraz nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz pieczętka Galerii Zderzak w Krakowie

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
42 200 - 63 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Jurry. Powrót artysty”, Muzeum Narodowe, Kraków, 10.10-12.12.2010, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, 25.03-15.04.2011
Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, „Paradis”, Galeria Zderzak, Kraków 16.09-17.10.2015

LITERATURA:
Jurry. Powrót artysty, [red.] Marta Tarabuła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 200 (il.), kat. 137,
s. 454 (spis)



POMÓWIONY, OBRONIĘ SIĘ MALARSTWEM

Jerzy Ryszard Zieliński to jedna z najbardziej tajemniczych postaci polskiego malarstwa powojennego. Legenda warszawskiego środowiska artystycznego. Oprócz malarstwa tworzył poezję i refleksyjne teksty. Przez wiele lat nieobecny w masowej świadomości, ponownie zaistniał w historii polskiej kultury w ciągu ostatnich kilku lat. Jego obrazy nazywano „znakami drogowymi politycznej egzystencji PRL”. Opisom jego intrygującej twórczości, związanej zarówno z pop-artem, jak i polityką, często towarzyszą wątki biograficzne, spośród których najgłośniejszym wybrzmiewają tajemnicze okoliczności jego tragicznej śmierci w 1980.

Akademii Sztuk pięknych w Warszawie ukończył w 1968. Studiował w pracowni Jana Cybisa i Jana Wodyńskiego. Pierwsze metaforyczne, niefakturowe obrazy, zwiastujące jego późniejszą twórczość, „Jurry” malował już w 1963, 2 lata przed założeniem formacji „Neo-Neo-Neo” razem z Janem Dobkowskim. Ich pierwsza wystawa, którą zorganizowali w Klubie Medyka, przeszła do historii. Wydarzeniu towarzyszyła atmosfera prowokacji i skandalu. Dwaj młodzi artyści, mając na celu wyrażenie swojego twórczego indywidualizmu, urządzili symboliczny pogrzeb dotychczasowych kierunków sztuki. Przy suficie w Klubie Medyków powiesili trumienkę z napisami: „kubizm”, „abstrakcjonizm”, „dadaizm”. Wystawę odwiedzili znakomici goście: Marian Wnuk, rektor ASP, profesor Jan Cybis, poeta Stanisław Grochowiak oraz wielu pisarzy, poetów i malarzy słynnych w tamtych latach. Znany autor tekstów, aktor i piosenkarz kabaretowy – Jonasz Kofta – podjął się konferansjerki imprezy. Wystawa odbiła się szerokim echem i uczyniła malarzy znanymi postaciami w świecie sztuki.

„Jurry” i „Dobson” we dwóch proklamowali w Polsce sztukę inspirowaną pop-artem, wyrażającą się w płaskich biologicznych formach rysowanych dekoracyjną linią. Było to wyrazem buntu, ale i zachwytu. Porównywane z różnymi stylizacjami lat 60. i 70. obrazy „Jurrego” stanowią swoistą mozaikę tendencji, które przeżywały renesans w tym okresie – poza zachodnim pop-artem, także tak zwana polska szkoła plakatu isecesja.

Drogi „Jurrego” i „Dobsona” rozeszły się w 1970, a grupa „Neo-Neo-Neo” przestała istnieć. Artysta obracał się w kręgach cyganerii artystycznej. Był częstym gościem w kawiarni „U Hopfera”, gdzie widywano go w towarzystwie bliskiego przyjaciela Edwarda Stachury.

Niezwykłość malarstwa „Jurrego” polegała przede wszystkim na oscylowaniu pomiędzy uniwersalnym znaczeniem użytych symboli a ich ideologicznym i politycznym odniesieniem. Artysta otwarcie kontestował system PRL, wskazując na jego paradoksy i wynikające z nich dylematy. Sięganie po zużyte przez oficjalną propagandę symbole miało na celu aktywizację odbiorcy, który musiał zrekonstruować znane sobie znaczenia. Artystyczną strategią „Jurrego” była ironia, czego doskonałym przykładem jest częsty w jego twórczości znak ust. Popularny w kulturze lat 60. i 70. wzór pojawiał się w twórczości Andy’ego Warhola czy Toma Wesselmana. Funkcjonował też w kulturze masowej, czego wyrazem była słynna okładka płyty zespołu The Rolling Stones zaprojektowana przez Johna Pasche’a.

Śmiało można stwierdzić, że estetyka obrazów Zielińskiego wiele zawdzięcza popkulturze amerykańskiej, ale nie zawdzięcza jej wszystkiego. W swoim przekazie „Jurry” wykracza poza erotyczno-zmysłowe konotacje twórców amerykańskich. Jego dzieła są raczej wyrazem rozmaitych emocji i obaw, które towarzyszyły życiu w totalitarnym ustroju. Ironiczne komentarze nie dotyczyły tylko polityki, lecz także symboli narodowych, patosu ojczyźnych barw, schematu mapy Polski, znaków historii i tradycji. Niezgodnie na źle urządzone świat dają wyraz grafy płomieni, monety, cyferblatu zegara, seksu, nagiej dziewczyny, drapieżnego ptaka, butów, drogi, kwiatów, kropel krwi albo ognia, ostrych narzędzi w rodzaju nożyc, obcęgów, świdra, klucza francuskiego, a także nieba i odlotu. Część ikonografii „Jurrego” pochodzi z katechizmu katolickiego – kajdany, krzyż, trąba, porporzec, kula ziemna, gwóźdź, kraty. Nadaje jego malarstwu egzotycznego posmaku.

Można przypuścić, że długofalową strategią Zielińskiego było stworzenie nowego języka malarskiego, który stanowiłby opozycję dla skompromitowanej formuły tamtych czasów. Zarówno formuła socjalistycznego realizmu, jak i uświęcona, do obłędu apolityczna – przez co kojarzona z eskapizmem – abstrakcja, dla artystów rewolucji 1968 nie były wystarczające. „Jurry”, tworząc w okresie dobrobytu czasów Gierka, odcinał się od ówczesnego oportunisty, który dotknął elity artystyczne i intelektualne, zawsze pozostając w opozycji – nawet w obliczu własnej sławy.



209 †

WILHELM SASNAL

1972

"The Sea 1", 2005

olej/piótno, 90 x 120 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: "WILHELM SASNAL 2005"
na odwrociu, na blejtramie, pieczętki 'Kolekcja Fibak Monte Carlo'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

52 700 - 73 700 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Johnson
kolekcja Wojciecha Fibaka
Polswiss Art, 2018
Ans Azura, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

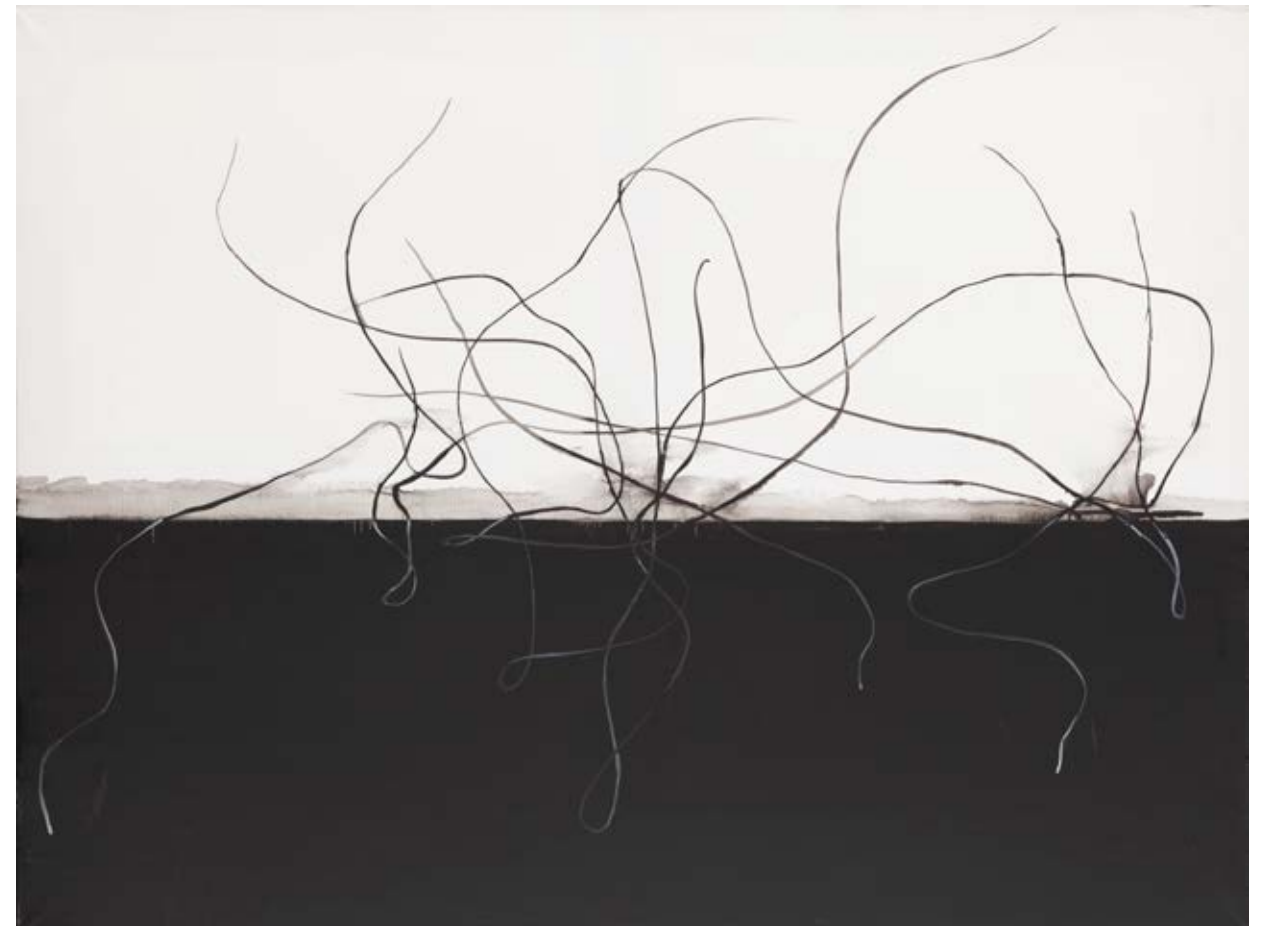
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07-18.09.2022

LITERATURA:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., [red.] Magdalena Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2022, poz. kat. 85, s. 247, 336 (il.)

„Dla mnie pojęcie ‘malarz polski’ to coś zupełnie innego niż ‘malarz narodowy’. Nie znoszę słowa ‘narodowy’, bo od tego tylko krok do nacjonalizmu, a ‘kultura narodowa’ brzmi trochę jak ‘kultura rasowa’. To anachroniczne pojęcie, które powstało w XIX wieku i stosowanie go teraz jest bezsensowne (...). Czuję się obywatelem. Pojęcie ‘naród’ nie jest moim pojęciem. Ci, którzy tak bardzo go chcą, niech go sobie wezmą i zjedzą w całości, ja tego nie tykam. Ci, którzy dzisiaj rządzą Polską, zajmują się wykluczeniem i obrażaniem sporej części społeczeństwa”.

Wilhelm Sasnal



Sasnal redukuje malowane kształty do prostego, graficznego znaku. Jego malarstwo jest esencjonalnie nowoczesne, a zarazem eleganckie i wysmakowane. Pod względem doznań estetycznych jakie oferuje, przypomina dobry design. Na jego obrazach widnieją kadry jakby zatrzymane na płótnie, które przypominają stop-klatki filmowe. Te intrygujące „fragmenty narracji”, zazwyczaj pozbawione są kontekstu. Jednakże poskładane razem zaczynają tworzyć realistyczną opowieść o naszych czasach.

DLA SASNALA, PRETEKSTEM DO NAMALOWANIA OBRAZU MOŻE BYĆ ZARÓWNO POJEDYNCZY DETAL LUB WAŻNE WYDARZENIE HISTORYCZNE. ARTYSTA CZERPIE Z DOŚWIADCZEŃ POP-ARTU, FOTOREALIZMU, ABSTRAKCJI, MINIMALIZMU, MALARSTWA GESTU, A NAWET SURREALIZMU. PODSTAWOWYM PROBLEMEM, KTÓRY NIEODMIENNIE INTERESUJE ARTYSTĘ, SĄ GRANICE I MOŻLIWOŚCI REPREZENTACJI ORAZ BADANIE PROCESU WIDZENIA I POSTRZEGANIA. TO TŁUMACZY OGROMNĄ RÓŻNORODNOŚĆ STYLISTYCZNĄ I CZĘSTE KORZYSTANIE Z WTÓRNYCH MATERIAŁÓW IKONOGRAFICZNYCH, TAKICH JAK FOTOGRAFIE CZY WIZERUNKI MEDIALNE, KTÓRE NALEŻĄ DO RZECZYWISTOŚCI ZAPOŚREDNICZONEJ.

Prezentowane podczas aukcji dzieło to duży czarno-biały obraz, który z dystansu wygląda jak fotografia. Choć nie jest pewne co dokładnie przedstawia, to bez wątplenia przypomina flagę polską, z kawałkami drutu, uwiecznioną na czarno-białej fotografii. Kiedy baczniej przyjrzymy się obrazowi dostrzeżemy, że granica pomiędzy kontrastującymi kolorami jest rozmazana. Czerń nonszalancko przenika w przestrzeń bieli i tym samym poszerza swoją granicę. Choć cały czas jaśniejsza część zdaje się dominować nad ciemniejszą, to jednak u odbiorców obrazu wzbudza on raczej negatywne konotacje. Na myśl przychodzi kadr z filmu Agnieszki Holland „Zielona Granica” przede wszystkim za sprawą faktu, że film jest czarnobiałym i dotyka podobnej tematyki (polskości, granic, drutów kolczastych...). Film opowiada o psycholożce Julii, która staje się mimowolnym świadkiem i uczestnikiem dramatycznych wydarzeń na granicy polsko-białoruskiej. Świadoma ryzyka i konsekwencji prawnych, przyłącza się do grupy aktywistów pomagających uchodźcom, którzy koczują w lasach w strefie objętej stanem wyjątkowym. W tym samym czasie uciekająca przed wojną domową syryjska rodzina i towarzysząca jej nauczycielka z Afganistanu, nie wiedząc, że są narzędziem politycznego oszustwa białoruskich władz, próbują przedostać się do granic Unii Europejskiej. Rozgrywające się wokół wydarzenia zmuszają ich wszystkich do postawienia sobie na nowo pytania – czym jest człowieczeństwo i jakie są jego granice? Obraz Sasnala powstał w 2005 roku, film Holland, trafił do kin zaś w tym roku, zatem nie może być mowy o inspiracji malarza tym filmem. Jednakże w interesujący sposób dzieła te ze sobą korespondują.

Zarówno Agnieszka Holland jak i Wilhelm Sasnal są twórcami obecnymi i docenianymi zarówno w Polsce jak i za granicą (niekiedy nawet bardziej w innych krajach niż w naszej ojczyźnie). Warto nadmienić, że w 2006 renomowany magazyn sztuki „Flash Art.” opublikował ranking 100 najważniejszych młodych artystów z całego świata. Krytycy, jak i marszandzi sztuki, umieścili Wilhelma Sasnala na pierwszym miejscu listy. W tym samym roku artysta otrzymał jedną z najważniejszych europejskich nagród artystycznych im. Vincenta van Gogha, z czym wiązało się zaproszenie do Muzeum Stedelijk w Amsterdamie na wystawę indywidualną. Jeszcze tego samego roku obraz Sasnala „Samoloty” (z 1999) z kolekcji Charlesa Saatchiego został sprzedany w domu aukcyjnym Christies w Nowym Jorku za 396 tys. dolarów, co było najwyższą w historii ceną za współczesny polski obraz olejny. Ponadto, prace Wilhelma Sasnala znajdują się w najważniejszych światowych kolekcjach muzealnych, m.in. w Museum of Modern Art i w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu i Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Sasnal często porusza trudne, polityczne tematy. Na pytanie – dlaczego temat żydowski, a szczególnie temat Zagłady jest dla niego istotny, Sasnal odpowiada: „Z jakiegoś nieświadomego poczucia braku, który trudno zdefiniować. A może z poczucia winy, jakie, będąc wychowanym w tradycji chrześcijańskiej Polakiem, noszę. Żydowskimi tematami nie zainteresowałem się na pewno z sentymentu, bardziej z własnej troski. I teraz jest mi łatwiej, bo wiele tematów przerobiłem i je nazwałem. Jan Tomasz Gross ma rację, mówiąc: ‘Polacy powinni to załatwić dla siebie, nie dla kogoś’”. Malarstwo Wilhelma Sasnala jest niezwykle cenne dla ludzi zainteresowanych polsko-żydowskimi stosunkami, ale także dla wszystkich, którym są emocjonalnie nieobojętne sprawy dzisiejsze (migracji, wojny, konfliktu na bliskim wschodzie), w ich wymiarze społecznym, politycznym i poetyckim. W swoich obrazach, Sasnal zdaje się mówić do odbiorców swych dzieł, że nasza polityka historyczna będzie osobista, a nie narzucona z góry – albo wkrótce nie będzie jej wcale.



210 †

MARCIN MACIEJOWSKI

1974

"A. Lepper, St. Łyżwiński. Posłowie", 2003

olej/piótno, 50 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "A. LEPPER, ST. ŁYŻWIŃSKI. | POSŁOWIE." | M. MACIEJOWSKI | 03.'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Marcin Maciejowski, jak nikt inny wypracował unikatowy język prostej i klarownej komunikacji artystycznej. Nieodłącznym elementem jego wypowiedzi są bezpośrednie napisy zaczerpnięte ze świata reklamy, plakatów oraz prasy. Malarstwo Maciejowskiego to realistyczna narracja, odzwierciedlająca rzeczywistość oraz świat, w którym musi odnaleźć się współczesny człowiek.

NAJWIĘKSZYM ŹRÓDŁEM INSPIRACJI DLA MACIEJOWSKIEGO SĄ ILUSTRACJE Z KOŁOROWYCH TYGODNIKÓW I PRASY CODZiennej. ARTYSTA KORZYSTA TEŻ Z WYNIKÓW WŁASNEJ OBSERWACJI ŚWIATA I SAM FOTOGRAFUJE TO, CO BUDZI W NIM CIEKAWOŚĆ. ZBIORY FASCYNUJĄCYCH GO WIZERUNKÓW KOLEKCJONUJE I GROMADZI W ZESZYTACH, KTÓRE WYKORZYSTUJE PRZY PRACY NAD KOLEJNYMI PŁÓTNAMI. CZĘSTO BEZPOŚREDNIO PRZERYSOWUJE ILUSTRACJE, CZASEM DOKONUJE SUBTELNYCH ZMIAN, WYKORZYSTUJE JEDYNIIE FRAGMENTY LUB ZMIENIA FORMAT.

Maciejowski w nieco ironiczny sposób nawiązuje do wątku stylu życia Polek i Polaków u progu XXI wieku. Artysta notuje ciekawące go wydarzenia w formie komiksów, na podstawie których maluje potem obrazy. Maciejowski pochyla się nad stanem polskiej kultury materialnej. Obrazy maluje w sposób bezpretensjonalny, redukując szczegóły do niezbędnego minimum. Lapidarność formy pozwala na wydobycie specyficznej poetyki. Wyrwane z kontekstu sytuacje, które pokazuje Maciejowski, nabierają dzięki temu pewnej efektywności, stają się zabawne i przewrotne. Hiperrealizujące kompozycje Maciejowskiego są jasne i czytelne dla szerokiej grupy odbiorców, a jego narracyjna estetyka odsyła widza do współczesnej kultury wizualnej.

Stach Szablowski pisał: „Dyskurs na temat Maciejowskiego jest ułożony od dawna. Maciejowski jest realistą. Maciejowski jest rodzajowym malarzem obrazującym współczesne gesty, pozy, a nawet język. Agata Jakubowska pisała o nim jako autorze wielkiego ‘szkicu obyczajowego’, porównywała go z Baudelaire’em, figurą ‘malarza życia nowoczesnego’; inni wspominali o Balzaku i ‘komedii ludzkiej’. O Maciejowskim mówiło się jako o malarzu narracyjnym, opowiadaczu anegdot. To wszystko z grubsza jest prawdą, tak kiedyś, jak i teraz, bo przecież Maciejowski robi wciąż ‘to samo’. Maluje sceny z życia. Jest malarzem tematycznym: życie płynie, więc ten temat się nie wyczerpuje, nie da się go wymalować do końca”. Obrazy, które tworzy, można określić terminem „pop-malarstwo”. Ich charakterystyczną cechą jest świadoma rezygnacja z wyrafinowanej formy. W pracach pojawiają się kadry z filmów i Internetu, ikony popkultury, wycinki prasowe oraz amatorskie zdjęcia. Mimo formalnych uproszczeń i pozornej banalizacji za każdą z przedstawionych historii kryje się ludzkie przeżywanie. Od 2000 Maciejowski współpracował z „Przekrojem”, gdzie zamieszczał komiks pt. „Tu żyję i tu jest mi dobrze”. Jego obrazy kilkakrotnie reprodukowano na okładkach magazynu. Prezentowany na aukcji obraz należy do takich obiektów.

211 †

MARCIN MACIEJOWSKI
1974

Bez tytułu (Lech Wałęsa), 2003

olej/piótno, 45 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'M.M. 03'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



212 †

MICHAŁ JANKOWSKI

1977

"Motylek", 2007

olej/piótno, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MICHAŁ JANKOWSKI | 2007 r -MOTYLEK-'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Piekary, Poznań

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„17 mgnień wiosny. Młoda polska sztuka z kolekcji Galerii Piekary”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 12.04-6.05.2007

LITERATURA:

17 mgnień wiosny. Młoda polska sztuka z kolekcji Galerii Piekary, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2007, s. 75 (il.)

Michał Jankowski to artysta, który z surowością i precyzją oddaje ludzkie tendencje do autodestrukcji i dominacji nad środowiskiem, nie bacząc na konsekwencje. Jego spojrzenie jest nieugięte, nie boi się on konfrontować z brutalnością, dewastacją przyrody, bezwzględnym współzawodnictwem i ignorancją wobec kluczowych zagadnień. Jego dzieła, choć estetycznie przyciągające, kuszą formą, która pozwala na kontemplację upadku i śmierci jako elementów o silnym ładunku wizualnym. Prace te, ukrywające pod warstwą estetycznych poniekąd doznań ponurej rzeczywistości, przywracają pamięć o nieuniknionym kresie.

Jego dorobek to zarówno fragmenty inspirowane twórczością Alexandra Camaro, niemieckiego artysty związanego z przedwojennym Wrocławiem, jak i dzieła odnoszące się do współczesności w różnorodny sposób. Artysta nie wydaje sądu, lecz jak wnikliwy kronikarz ujawnia to, co ukryte. Pozwala odbiorcy na własną interpretację i dystans, nawet jeśli wydaje się, że nie ma już nadziei, zawsze pozostaje przestrzeń dla głębokiej i intensywnej wizualnej refleksji.



213 †

ANDRZEJ PARTUM

1938-2002

"Manifest sztuki bezczelnej" ("Manifesto of insolent art")

olej, technika mieszana/blacha, 103 x 77 cm

sygnowany l.d.: 'a. partum'

opisany wewnątrz kompozycji: 'manifesto | of | insolent | art | bureau de la poésie'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 300 - 7 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

Andrzej Partum wyróżniał się na tle innych artystów swojej epoki przede wszystkim dążeniem do przekształcenia własnego życia w dzieło sztuki. Dla niego sztuka stanowiła podstawową życiową motywację. Zostawił za sobą niewiele materialnych dowodów swojej działalności – jego twórczość to głównie efemeryczne akcje, performanse, improwizowane interakcje, wypowiedzi i teksty. Jego działanie można określić mianem „performansu słowa”.

Już za życia Partum stał się postacią kultową. Wyrażał sprzeciw zarówno wobec oficjalnego nurtu sztuki państwowej, jak i awangardy z kręgu Borowskiego i Stażewskiego. Charakteryzował się nieposłuszeństwem i buntowniczością, bezkompromisowo krytykując instytucjonalizację sztuki, co stało się jego artystycznym manifestem. Jako artysta niezależny, często postrzegany jako szyderca i anarchista, wywarł znaczący wpływ na kierunki rozwoju sztuki lat 60. i 70. Jego praca „Manifesto of insolent art” („Manifest sztuki bezczelnej”) jest wizualnym aspektem manifestu, który krytykuje instytucjonalny wymiar sztuki. Partum nawoływał do odrzucenia tradycyjnych inspiracji i przyjęcia niezredukowanej perspektywy absurdu jako źródła twórczości. Jego odpowiedzią na powszechną cenzurę było przekonanie, że niezrozumienie sztuki otwiera przed artystą nowe możliwości wypowiedzi. „Manifesto of insolent art” to także wyraz działalności Biura Poezji Partuma – niezależnej, indywidualnej inicjatywy „rejestrowania faktów twórczych”, której siedziba służyła jako autorska galeria, miejsce spotkań i prezentacji artystycznej korespondencji. Adres Biura otrzymywał setki listów z całego świata, co stanowiło podstawę do wolnej wymiany myślowej w ramach międzynarodowego ruchu pocztowego.



214 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Chile, Chile", 1974

olej/piótno, 194 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Chile, Chile... | 1974 | A. Lenica'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

73 700 - 105 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Alfred Lenica - malarstwo, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Warszawa „Zachęta”, Warszawa, marzec 1974

„Chile, Chile...”, Galeria Krzysztofory, Kraków, listopad 1974

Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Arsenał, Poznań, 2002

Alfred Lenica, wystawa indywidualna, Pałac Sztuki, Kraków, 2002

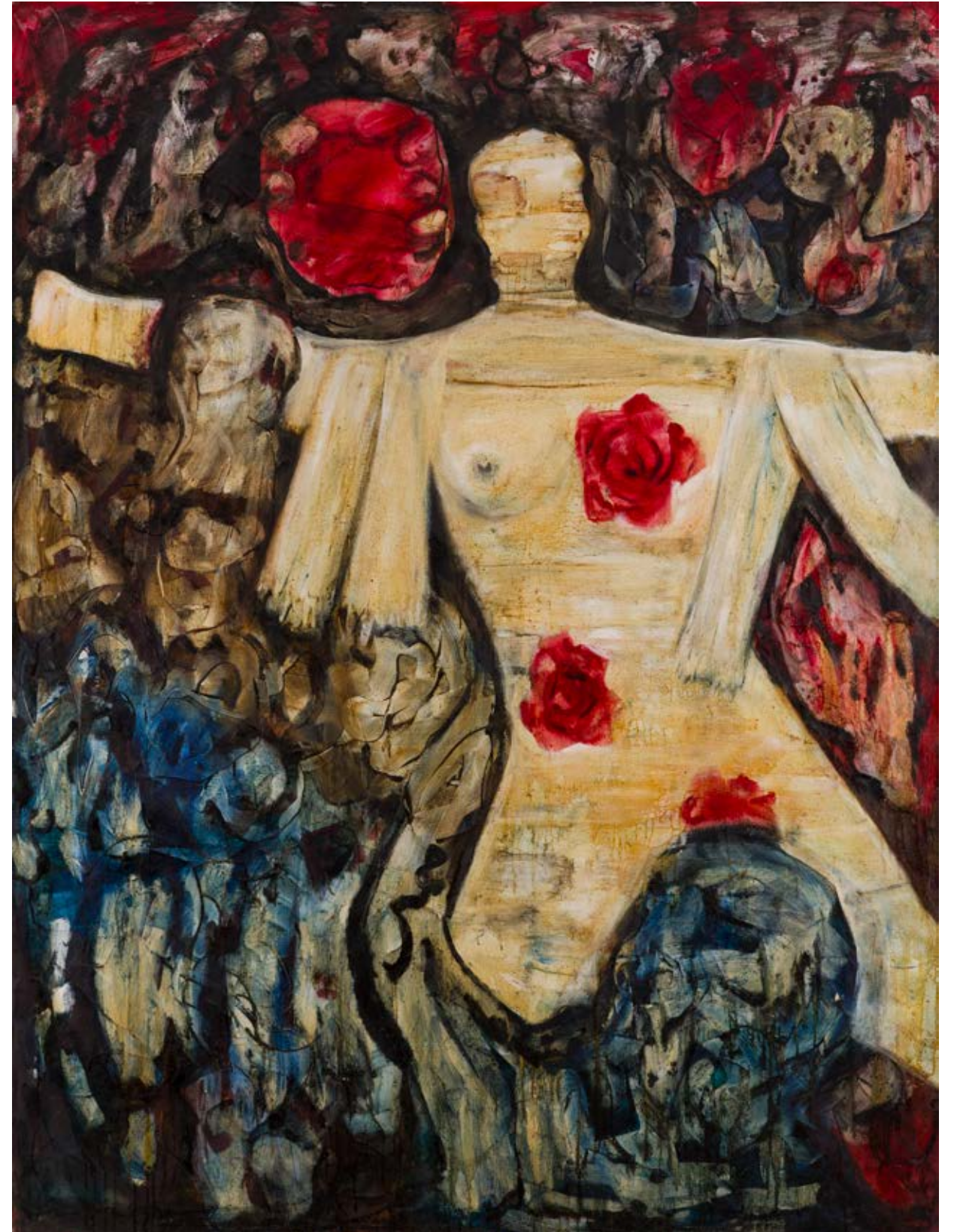
Alfred Lenica - malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki Sopot, czerwiec-sierpień 2004

„Lenica - Matta - Chile, Chile”, Muzeum Narodowe w Krakowie, lipiec-wrzesień 2013

LITERATURA:

Alfred Lenica - malarstwo, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Warszawa „Zachęta”, katalog wystawy, Warszawa 1974, poz. 731

Alfred Lenica, [red.] Beata Gawrońska-Oramus, Warszawa 2014, s. 386



CHILE, CHILE...

Doświadczenie okrucieństw II wojny światowej wywoływało u Alfreda Lenicy (jak i innych artystów tamtych lat) silny sprzeciw wobec wszelkich form agresji skierowanej przeciwko sztuce. W kontekście cyklu surrealistycznych i poetyckich obrazów „Chile, Chile”, z którego pochodzi prezentowana w niniejszym katalogu praca, reakcja artysty na takie okoliczności była spontaniczna i bardzo emocjonalna. Lenica zadedykował dzieła Roberto Mattie i narodowi chilijskiemu, stojącym w obliczu niezwykle brutalnych wydarzeń politycznych.

Mający miejsce we wrześniu 1973 roku wojskowy zamach stanu doprowadził do obalenia Salvadora Allende i pochłonął wiele ofiar: zamordowano i porwano kilkanaście tysięcy osób. Życie stracił wybitny chilijski poeta, laureat Nagrody Nobla, Pablo Neruda. Wskutek poparcia dla rządów Jedności Ludowej Roberto Matta stał się jednym z najbardziej znienawidzonych przez reżim generała Pinocheta, chilijskich twórców. Anulowano mu paszport, usunięto jego obrazy z Galerii Narodowej, a wojsko systematycznie niszczyło stworzone przez niego freski i murale.

Alfreda Lenicy i Roberto Mattę łączył szereg podobieństw. Obaj pochodzili z peryferyjnych krajów, ale w drodze samodzielnego poszukiwania osiągnęli niezależność artystyczną na pograniczu surrealizmu i abstrakcji. Przede wszystkim obaj wierzyli w to, że sztuka i poezja mogą zmienić ludzkie życie i angażowali się w ruchy społeczne. Jednocześnie byli mocno zaangażowani w otaczającą ich rzeczywistość, a swoją sztuką bezpośrednio komentowali aktualne wydarzenia.

W katalogu wystawy w 1974 roku Urszula Czartoryska napisała: „Jedną jeszcze uwagę na temat przekazu, który jest zawarty w twórczości Alfreda Lenicy. Można by treść jego obrazów rozumieć jako notatnik, jako projekcję tego, o czym myśli malując, także i wówczas, gdy myśli jego krążą z dala od malarstwa. (...) w kontekście owego 'notatnika myśli', za jaki Lenica uważa swoją twórczość, nie zdziwiło mnie też, gdy artysta jesienią 1973 roku powiedział mi, że jeden obraz malowany w stanie znacznego wzburzenia i niepokoju, dzielonego z tysiącami innych ludzi, zatytułował imieniem Nerudy i Matty 'Chile, Chile'” (Urszula Czartoryska, Wstęp [w:] Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, CBWA Zachęta Warszawa 1974).

Cykl „Chile, Chile”, składający się z 12 obrazów, tworzył monumentalną kompozycję, w której dramatyczne i agresywne formy są przełamane kontrastami kolorystycznymi, a niekiedy wychodzą poza abstrakcyjne formy. Na jednym z obrazów, który prezentujemy w tymże katalogu, widzimy okaleczoną postać kobiecą z ranami w kształcie róż. Już po wystawie, artysta dokonał odautorskiej ingerencji w obraz, poprzez domalowanie i przemalowanie pewnych partii płótna. Inny zawiera fragmenty gazet. Lenica określił ten cykl mianem poliptyku, co nawiązywało do wielkich średniowiecznych ołtarzy i postrzegał go jako ważny element w swoim malarskim dorobku. Cykl ten wyróżnia się w późnym okresie twórczości Lenicy, a jego monumentalne rozmiary przywodzą na myśl murale Matty, reprezentuje zaangażowanie artysty w sprawy o globalnym znaczeniu.



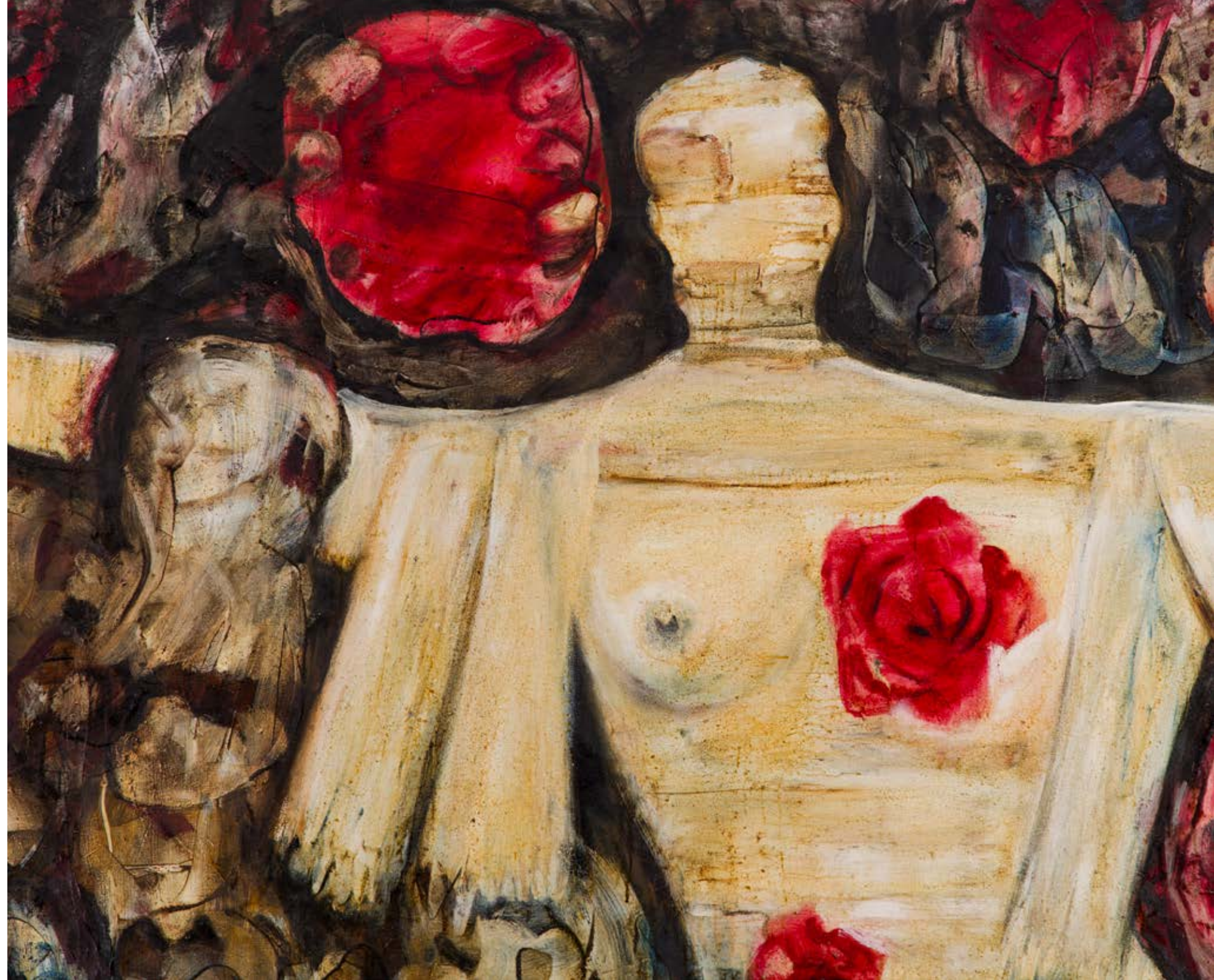
W katalogu wystawy z 1975 taki odautorski komentarz towarzyszył cyklowi:

CHILE, CHILE...

Ostrzegamy i pytamy
Dlaczego zamordowano
Salvadora Allende
Zbrukano krwią niewinnych
Łapy precz kaci
Niech żyje Corwalan
Dramatyczne tragiczne
Kobiety Picassa
Opłakują wszystkich
Osamotnionych
W przyszłości
Obecnie
W śmierci godzinę
Kochamy białe
Wolne obłoki
Lecące nad Atlantykiem
Ku narodom słońca
Ku rozpalonej złotym
Żarem Kubie
Z prasy
Nie tylko polskiej
Przeraża energia
Mordowania niewinnych
Przez inkwizytorów
Przeraża męka
Cierpiących

Kobiet i starców
Dzieci robotników
Komunistów
Nie tylko Argentyna
Meksyk Boliwia Peru
I Polska
Z oburzeniem przyjęła
Wiadomości o śmierci
Pracowników uniwersytetów
Intelektualistów
I artystów z Santiago
La Plata
W całym Chile
Zamordowanych
Podle i bezmyślnie
(...)
Gdzie jesteś Matta
Malarzu chilijski
Przyjacielu
Interwencja sztuki
W bieg historii
Przyłączamy się do głosów
Sumienia i świata
Artystów i naukowców
W Polsce
I na całym świecie...

Alfred Lenica. Malarstwo, katalog wystawy, BWA, Białystok 1975



Od czasu stworzenia „Chile, Chile”, Alfred Lenica aktywnie dążył do tego, by prezentować ją na swoich wystawach. Znaczącym momentem w jego karierze wystawienniczej był pokaz tych obrazów podczas retrospekcyjnej ekspozycji jego dzieł w warszawskiej galerii „Zachęta” w roku 1974, co stanowiło punkt kulminacyjny dla dojrzałego już artysty. Na jednym ze zdjęć dokumentujących otwarcie wystawy, Lenica został uwieczniony na tle tych prac. Cykl „Chile, Chile”, prezentowany jako jedna imponująca wielkością kompozycja, dominował w centralnej części tej ekspozycji. W tym samym roku, dzieła te były również eksponowane w krakowskich Krzysztoforach, co podkreśla ich ważność w kontekście artystycznym.

215 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Robotnicy odpoczywający", 1946

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 29,5 x 21 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Lenica | 46'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Alfred Lenica: 1899-1977”, Muzeum Śląskie, Katowice, 1987

„Alfred Lenica: malarstwo”, Galeria Miejska „Arsenał”, Centrum Kultury „Zamek”, Galeria ABC, Poznań, styczeń-luty 2002;
Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, marzec-kwiecień 2002; Muzeum Śląskie, Katowice, maj-czerwiec 2002; Pałac Towarzystwa
Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, lipiec-sierpień 2002

LITERATURA:

Alfred Lenica: 1899-1977, [red.] Marian Szczepaniak, katalog wystawy w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 1987, nr kat. 42
Alfred Lenica: malarstwo, [red.] Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Marian Szczepaniak, katalog wystawy w Galerii Miejskiej
„Arsenał” w Poznaniu, Poznań 2002, s. 148 (spis prac eksponowanych na wystawie jako „Robotnicy odpoczywający II” 1944)

„Lenica był autentycznym komunistą, jednym z rzadkich przykładów ideowca, autentycznego komunisty, którego znaleźliśmy jeszcze z czasów okupacji. Kujawski był pod silnym jego wpływem”.

I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później, katalog wystawy Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 55

Na przełomie lat 40. i 50. artysta zgodnie z lewicującymi przekonaniami włączył się w nurt sztuki socrealistycznej i malował propagandowe obrazy takie jak „Młody Bierut wśród robotników”, „Pstrowski i towarzysze”, czy „Przyjęcie do partii”. Ale jednocześnie nie porzucił całkiem wcześniejszej drogi i nadal tworzył – choć tylko dla siebie – abstrakcyjne dzieła.



216

DOROTA KUŹNIK

1975

"(Nie)mamy", 2023

olej/piótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "NIE_MAMY" | Dorota Kuźnik | 2023 r'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 6 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Dorota Kuźnik. (On)A/S(He). Malarstwo/Obiekty”, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 4.08-11.09.2023





„W MALARSTWIE NIE CHODZI MI WYŁĄCZNIE O WARTOŚCI ESTETYCZNE, A O FORSOWANIE OBRAZU JAKO PROBLEMU. W PROCESIE TWÓRCZYM STAŁE TOWARZYSZY MI REFLEKSJA, CZY OBRAZ W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ JEST JUŻ TYLKO ODPOWIEDZIĄ NA KONDYCJĘ WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA I WPISUJE SIĘ JEDYNIEM W NURT DZIAŁAŃ, BĘDĄCYCH REAKCJĄ NA KRYZYS REPREZENTACJI MALARSTWA I STARYCH KONWENCJI OBRAZOWANIA, NA KRYZYS USANKCJONOWANYCH WIELOWIEKOWĄ TRADYCJĄ SPOSOBÓW OBRAZOWANIA. ZASTANAWIAM SIĘ, CZY W OBECNYCH CZASACH, W EPOCE POSTARTYSTYCZNEJ, PONOWOCZESNEJ, W DOBIE MALARSTWA POSTMEDIALNEGO, OBRAZOWANIA W DOBIE MEDIÓW ELEKTRONICZNYCH OBRAZ MOŻE BYĆ JEDYNIEM REAKCJĄ NA PRZEWARTOŚCIOWANIE I WYJAŁOWIENIE DAWNEJ FORMUŁY REPREZENTACJI I SPROWADZAĆ SIĘ JEDYNIEM DO SUMY REFLEKSJI NAD SAMYM SOBĄ”.

DOROTA KUŹNIK

Głównym tematem malarstwa Doroty Kuźnik są kobiety. Poprzez różnorodne, nieco oniryczne przedstawienia artystka oddaje to, co składa się na kobiecość, określa jej status, kondycję społeczną i kulturową oraz rolę jaką odgrywa we współczesnym świecie. Bohaterki jej obrazów niekiedy pokazane są pojedynczo, a niekiedy w grupie, czasem będąc powieleniem w kolejnych etapach przedstawionej sceny. Najczęściej łączy je wzajemna relacja, macierzyńska, siostrzeńska lub przyjacielska. W najnowszych obrazach Kuźnik dominującym tematem są również obowiązki domowe, przypadające stereotypowo kobietom. Nieme i zbolące postaci sprawiają wrażenie powidoku, retrospekcji wspomnień anonimowych postaci kobiecych zaklętych w zakorzenionych rolach społecznych. W tych pozornie milczących wizerunkach zdaje się kryć postawa sprzeciwiająca się byciu ofiarą przeznaczenia i stereotypom uznawanym za jedyne słuszne możliwości samorealizacji.

Dorota Kuźnik ukończyła studia z wyróżnieniem na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Jest również absolwentką Filologii Germańskiej oraz Studiów Podyplomowych w Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich Uniwersytetu Wrocławskiego. Rok przed ukończeniem studiów była nominowana do II etapu Konkursu Malarskiego „Postawy” na najciekawszą postawę artystyczną wśród studentów malarstwa rodzimej uczelni. Poza tym jest laureatką wyróżnienia honorowego w 27. Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych „Promocje” w Legnicy oraz finalistką i laureatką dwóch edycji Triennale Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje” w Rzeszowie. Brała również udział w finałach IV i V Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Kariera artystki nabrała pędu wraz z głośną wystawą „Siedem etapów życia kobiety”

w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w roku 2022. Brała w niej udział wraz z czołowymi przedstawicielkami polskiej sztuki współczesnej: Martyną Czech, Karoliną Jabłońską, Katarzyną Karpowicz, Agatą Kus, Magdaleną Moskwą i Agatą Słowak. W tym roku artystka odbyła również monograficzną wystawę w BWA w Jeleniej Górze, na której można było obejrzeć retrospektywę całej jej twórczości.

Prezentowany na aukcji obraz „(Nie)mamy” przedstawia dwie kobiety podczas rozmowy, uchwycone są z tyłu, anonimowe i w bliskiej relacji. Kadr sprawia wrażenie podejrzanego, a bohaterki wydają się nieświadome obecności obserwatora. Za ich plecami, pomiędzy nimi, a widzom znajduje się pusty wózek dziecięcy, wprowadzający do sceny niepokojącą niewidomą. Kobiety odwracają od niego wzrok, tak jakby był złym omenem. Szczególnie mroczna jest jego pustota. Czy dziecko, które powinno w nim być umarło, a kobiety nie mogą pogodzić się z tą stratą starają się nie patrzeć na przedmiot przypominający o nim? Czy też dziecka jeszcze w ogóle nie ma, a bohaterki nie chcą się decydować na macierzyństwo odwracając wzrok od tego, co próbuje je do tej roli przymusić? Oba sensy podkreśla przewrotny, dwojaki tytuł. Typowa dla palety artystki krwista czerwień oraz bolesny, niedopowiedziany przekaz opowiadają o konflikcie wewnętrznym i zewnętrznym wielu kobiet. Rola matki jest rolą za równo piękną jak i straszną, powodującą pewne wyzbycie się samej siebie. Po doświadczeniach zawieruchy politycznej ostatnich lat oraz burzliwych protestów związanych właśnie z obszarem chcianego lub niechcianego macierzyństwa obrazy Kuźnik trafiają tym bardziej, pokazując jak w tym przypadku stratę, przymus, a może wybawienie.

217 †

KATARZYNA KOZYRA

1963

"Olimpia, starsza Pani" ("Olimpia, Old Lady"), 1996/2017

wydruk pigmentowy/dibond, papier archiwalny, 150 x 215 cm

sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu: 'Katarzyna Kozyra | "Olimpia" | 1996/2017 | 1/3 + AP'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR

WYSTAWIANY:

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

porównaj: Sammlung Hoffmann, Berlin 2015

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



„OGCZY KRYTYKÓW I KURATORÓW ZWRÓCIŁY SIĘ KU KATARZYŃNIE KOZYRZE (...), GDY W MARCU 1996 OTWORZYŁA SWOJĄ INDYWIDUALNĄ WYSTAWĘ ‘OLIMPIA’ W GALERII LABORATORIUM W CSW. (...) KOZYRA ROZBIŁA OBRAZ NA TRYPTYK - TRZY WIELKOFORMATOWE FOTOGRAFIE. NA JEDNEJ ODTWARZAŁA SCENĘ Z PŁÓTNA MANETA (...). NA DRUGIM ZDJĘCIU TEŻ SFOTOGRAFOWAŁA SIEBIE - NAGĄ, LEŻĄCĄ NA SZPITALNYM ŁÓŻKU NA KÓŁKACH, Z PODŁĄCZONĄ KROPLÓWKĄ (...). BYŁA WYLECZONA. ‘OLIMPIA’ MOGŁA ZAKOŃCZYĆ ZMAGANIE SIĘ Z CHOROBA. ALE TRZECIE ZDJĘCIE POKAZYWAŁO, ŻE WYROK JEDYŃNIE ODRODZONO. OSTATNIA CZĘŚĆ TRYPTYKU POKAZUJE NAGĄ WYSUSZONĄ STARUSZKĘ Z OBWISŁYMI PIERSIAMI (...) NA ŁÓŻKU WE WŁASNYM MIESZKANIU. (...) PODCZAS WYKONYWANIA ZDJĘĆ JEDNĄ Z POZUJĄCYCH STARUSZEK MIAŁA ZAPAŚĆ - NA SZCZĘŚCIE ASYSTOWAŁA PIELEŃNIARKA”.



Katarzyna Kozyra, „Olimpia”, 1996/2017. Kolekcja prywatna / fot. Marcin Koniak, DESA Unicum



Katarzyna Kozyra, „Olimpia” (Biała), 1996/2017. Kolekcja prywatna / fot. Marcin Koniak, DESA Unicum

Po swoim debiucie na Salonie Paryskim w 1865 roku, dzieło „Olimpia” Édouarda Maneta wzbudziło sensację i stało się jednym z najbardziej znanych obrazów tamtego okresu. Postać Olimpii, imię często kojarzone z prostytutką w dziewiętnastowiecznym Paryżu, nie była szokująca ze względu na swoją nagość, lecz ze względu na bezpośredni i wyzywający wzrok, który rzucała na oglądających. Manet inspirował się „Wenus z Urbino” Tycjana, tworząc podobną kompozycję z nagą, młodą kobietą w półleżącej pozycji. Jednak w przeciwieństwie do Wenus, Olimpia nie wykazywała zalotności, ale raczej świadomość swojej seksualności, co było podkreślone przez dominującą pozycję jej ręki i bezpośredni wzrok. Interpretacje obrazu Maneta są do dziś przedmiotem debat – dyskutuje się zarówno o rolę ciemnoskórej służącej, jak i o przedstawieniu Olimpii jako niezależnej kobiety świadomie żyjącej z własnego ciała, choć jednocześnie przedstawionego przez męskie spojrzenie.

Projekt „Olimpia” Katarzyny Kozyry składa się z trzech dużych fotografii i krótkiego filmu wideo dokumentującego jej chemioterapię w walce z nowotworem, z którym zmagala się od 1992 roku. Na jednym ze zdjęć artystka leży na łóżku z niebieską pościelą, obok niej stoi czarnoskóra kobieta, a obecny jest również kot z jej wcześniejszej pracy „Piramida zwierząt”. Kolejna „Olimpia” (Biała) przedstawia artystkę w sterylnej bieli, na łóżku szpitalnym, w towarzystwie pielęgniarki trzymającej kroplówkę. Atrybutem pozwalającym zidentyfikować Olimpię jest cienka, czarna atlasowa wstążka przewiązana na jej szyi. Ów atrybut odnajdujemy też na trzeciej fotografii, która przedstawia postać leżącą starszej kobiety o skrzyżowanych na piersiach ramionach.

Odniesienie Katarzyny Kozyry do „Olimpii” Maneta jest dwuznaczne i przepełnione ironią. Przeistaczając się w postać Olimpii, Kozyra nie tylko zmiekcza ostre choroby, pokazując się bez włosów i tym samym „oswajając” jej skutki, ale również świadomie wyprzedza spodziewane reakcje publiczności i krytyków, które mogą przypominać te sprzed stu pięćdziesięciu lat. Co więcej, artystka podjęła wyzwanie wobec dominującego w kulturze męskiego ideału piękna młodego, zdrowego kobiecego ciała, ujawniając fałsz i hipokryzję takiej wizji kobiecości. Przez swoje odniesienie do Olimpii, artystka rzuciła wyzwanie nie tylko konwencjom estetycznym, ale również społecznym i kulturowym oczekiwaniom dotyczącym przedstawienia kobiety, prezentując alternatywny obraz, który konfrontuje się z ograniczeniami wykluczającymi akceptację dla cielesnej niedoskonałości.

218

SŁAWOMIR WITKOWSKI

1961

"Ty, ty i ty", 1989

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tittle: You, You and You! | Autor | Sławomir WITKOWSKI'

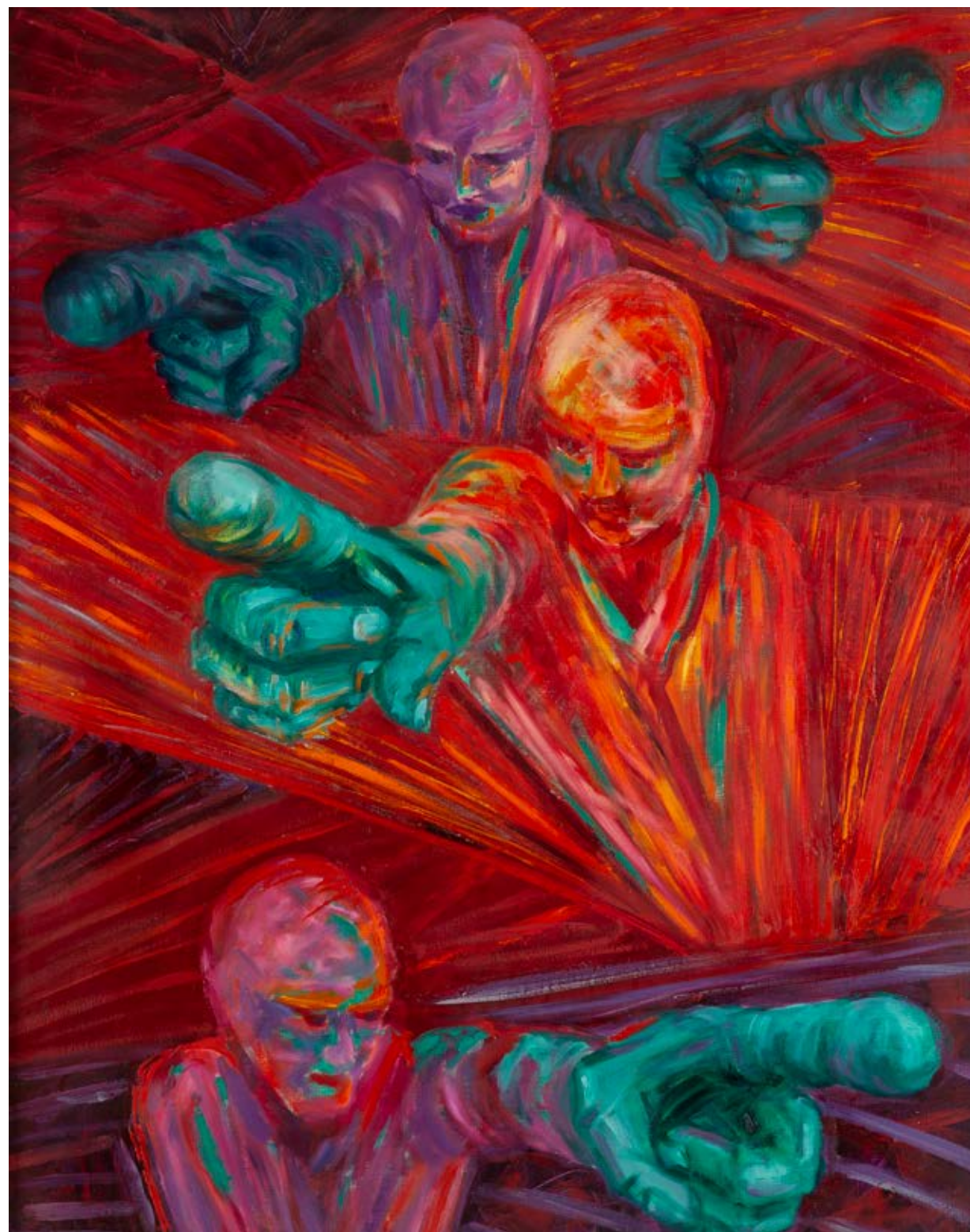
estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

LITERATURA:

Witkowski. [red.] Hanna Negowska, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2022, s. 56-57 (il.)





Sławomir Witkowski karierę artystyczną rozpoczął w latach 80., kiedy brał udział w ważnych wystawach pokoleniowych, takich jak „FMR Jarocin '86”, czy „Ekspresja lat 80.” w sopockim BWA w 1986. Brał też udział w akcjach w przestrzeni miejskiej, które wiązały się z politycznymi reperkusjami. Prace takie jak prezentowana w niniejszym katalogu bezpośrednio nawiązują do sytuacji społeczno-politycznej, odrağowując przytłaczający napór rzeczywistości i określając wobec niej swoją postawę. Temat „rozliczenia” kończy w 1990 wielkoformatowy obraz „Potwórniak”, inspirowany wydarzeniami w Rumunii.

Witkowski jest profesorem gdańskiej ASP, gdzie pracuje od 1990. Współtworzył „Nową Ekspresję”, jeden z najważniejszych ruchów artystycznych lat 80. w Polsce. Brał udział w wystawach twórców polskiej transawangardy – obok nadmienianej „Ekspresji lat 80.” były to „Arsenał 88” (1988, Warszawa); „Co słychać” (1988, Warszawa). Był współzałożycielem „Grupy czterech 1987”, która wprowadziła w przestrzeń wystawienniczą grafikę barwną. Od 1986 pracuje także jako grafik w reklamie. W latach 1988–1998 współpracował z Teatrem Wybrzeże i Teatrem Miniatura w Gdańsku, Teatrem Miejskim w Gdyni i Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiuro, projektując afisze teatralne, programy i scenografie. Od 1995 roku jako dyrektor kreatywny prowadzi własną Agencję Reklamową „Ideamedia” w Gdańsku. W latach 2008–2016 Prodziekan, a od 2016 Dziekan Wydziału Grafiki ASP w Gdańsku. W 2014 roku uzyskał tytuł profesora. Prowadzi Pracownię Plakatu i Form Reklamowych.

219 †

MAREK SAPETTO

1939-2019

"Porwany kalendarz", 1969

technika mieszana/płótno, 60 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie: "Tytuł: Porwany Kalendarz" | Autor: Marek Sapetto | technika mieszana | format 60 x 81 r. 1969'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

3 800 - 5 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz Marka Sapetty to przykład dzieła bezpośredniego, dalekiego od estetyzmu. Debiutujący w czasach przewartościowiań w sztuce artysta pragnął czerpać z zastanej rzeczywistości. Świadczyć o tym mogła współorganizowana z Szamborskim wystawa, nosząca tytuł „Normalnie fakt”. Wiara w przedmiotowość, w społeczne oddziaływanie sztuki wraz z użyciem ekspresyjnych kolorów przywodzi na myśl idee pop-artu. Kładzione na obrazie „plakatowo” barwy, obwiedzione konturem szybko przyciągają uwagę widza, który zostaje wraz z ukrytą w nim metaforą. Sapetto ukazuje człowieka, który złudnie podążając za dobrem materialnym, nie baczy na utratę własnej godności. „Porwany kalendarz” wpisuje się idealnie w krytyczny nurt sztuki powojennej, jakim stała się nowa figuracja w malarstwie.



DOROTA MONKIEWICZ

WYSTAWY WALIZKOWE

Wystawy walizkowe były jednym z fenomenów kultury niezależnej doby stanu wojennego w Polsce. W okresie tym artystów opowiadających się po stronie opozycyjnej obowiązywał bojkot galerii państwowych, więc zarówno oni, jak i odbiorcy ich sztuki spotykali się na domówkach i w pracowniach. Chronili się także pod skrzydła Kościoła, niosącego pomoc materialną i pociechę duchową. Toteż ówczesny język środowiska sztuki współczesnej szeroko i obficie korzystał z metaforyki i terminologii religijnej. Odwiedziny na wystawach w prywatnych mieszkaniach nazywano „pielgrzymkami”. Taką procedurę zwiedzania przez czterdziestoosobową grupę krytyków i ekspertów opisał Łukasz K. Rytarski w pierwszym numerze wychodzącego poza cenzurę pisma „Kultura Niezależna” (1984, nr 1, s. 58–60). Był to maksymalnie prywatny i intymny kontakt z dziełem sztuki połączony z doświadczeniem wspólnotowego oporu przeciwko opresyjnej komunistycznej władzy.

Wystawy walizkowe stanowiły szczególny przypadek tego nieoficjalnego życia poza cenzurą. Były poręczne, łatwe w przenoszeniu z miejsca na miejsce i przystosowane do prezentacji w ciasnych pomieszczeniach lub nieprofesjonalnych miejscach. Działanie wymyślone przez profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Marka Sapetto i współorganizowane przez jego asystenta Jacka Ziemińskiego, okres największego wzmoczenia miało w 1983 roku. Efemeryczne wystawy walizkowe znamy z dokumentacji fotograficznej Erazma Ciołka. Na zdjęciu ze zbiorowej wystawy na murach Cytadeli w Parku Żeromskiego w Warszawie, widzimy około siedemdziesięciu niewielkich kompozycji.

Prace walizkowe różniły się indywidualnie wymiarami, oscylując jednak wokół formatu 20 x 30 cm. Trudno dzisiaj ustalić wszystkich uczestników galerii walizkowej, na pewno brali w niej udział członkowie Grupy oraz artyści starszych pokoleń. Sam twórca akcji malował na potrzeby Galerii Walizkowej miniatury swoich „regularnych” obrazów. Na zdjęcie Erazma Ciołka widzimy wystawę Marka Sapetto na płócie przed jego domem, która liczy co najmniej 18 takich miniaturowych obrazów. Czynie tak i inni artyści. Na potrzeby galerii walizkowej powstała na przykład kompozycja kredkami Pawła Kowalewskiego „Straszliwy gniew, czyli pięści w kieszeniach”, (1982, 24 x 34 cm) podczas, gdy podobny motyw w technice olejnej artysta przedstawił w obrazie znajdującym się w zbiorach Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zatytułowanym „Ręce w kieszeniach” (dyptyk, 80 x 100 cm). Podobnie znana jest też wersja regularna, kompozycji „Tak się zabija duszę ludzką”, 1983 (olej, płótno, 80 x 100 cm), która wypłynęła na rynku aukcyjnym. Większość prac z galerii walizkowej uległa rozproszeniu, jednakże niektóre trafiły do zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego, z którym artyści intensywnie współpracowali w latach stanu wojennego.



220 †

MAREK SAPETTO

1939-2019

"Głosciciel prawdy", 1983 (1973)

akryl/plótno, 26,3 x 19,8 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 1973'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tytuł: "Głosciciel prawdy" | akryl | 26,3x19,8 cm | 1983 r | replika obrazu | z 1973 roku | 110x96 cm | Marek Sapetto'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Wystawy walizkowe”, 1982-1984



221 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Straszliwy gniew, czyli pięści w kieszeniach", 1982

kredka, ołówek/papier naklejony na płytę, 24 x 34 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'PAWEŁ KOWALEWSKI I '82'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Wystawy walizkowe”, 1982-1984



222 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Tak zabija się duszę ludzką, jej milczący krzyk", 1982

kredka, ołówek/papier naklejony na płytę, 24 x 34 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PAWEŁ KOWALEWSKI | ROK 1982 |
TYTUŁ: TAK ZABIJA I SIĘ DUSZĘ LUDZKĄ | I JEJ MILCZĄCY KRZYK'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Wystawy walizkowe”, 1982-1985



223 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"To jest ból, wielki ból", 1982

kredka, ołówek/papier naklejony na płytę, 24 x 34 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'PAWEŁ KOWALEWSKI | '82'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Wystawy walizkowe”, 1982-1986



224 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Zaufaj Panu i czyń dobrze", 1985

tempera/papier, 243 x 195 cm

w górnej części kompozycji napis: 'ZAUF AJ PANU I CZYŃ DOBRZE - MIESZKAJ I W KRAJU I BĄDŹ WIERNY'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

16 900 - 25 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Chaos, człowiek, absolut”, Kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, Warszawa, 1984

„Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, Dawne Zakłady Norblina, Warszawa, 1989

„Wszystko i natychmiast”, wystawa indywidualna, Pawilon SARP, Warszawa, 1990

„Gruppa. 1982-1992”, Galeria Zachęta, Warszawa, grudzień 1992 - luty 1993

„Pokolenie 80. Twórczość w latach 1980-1989”, Muzeum Narodowe, Kraków, 30.09.2010-16.01.2011

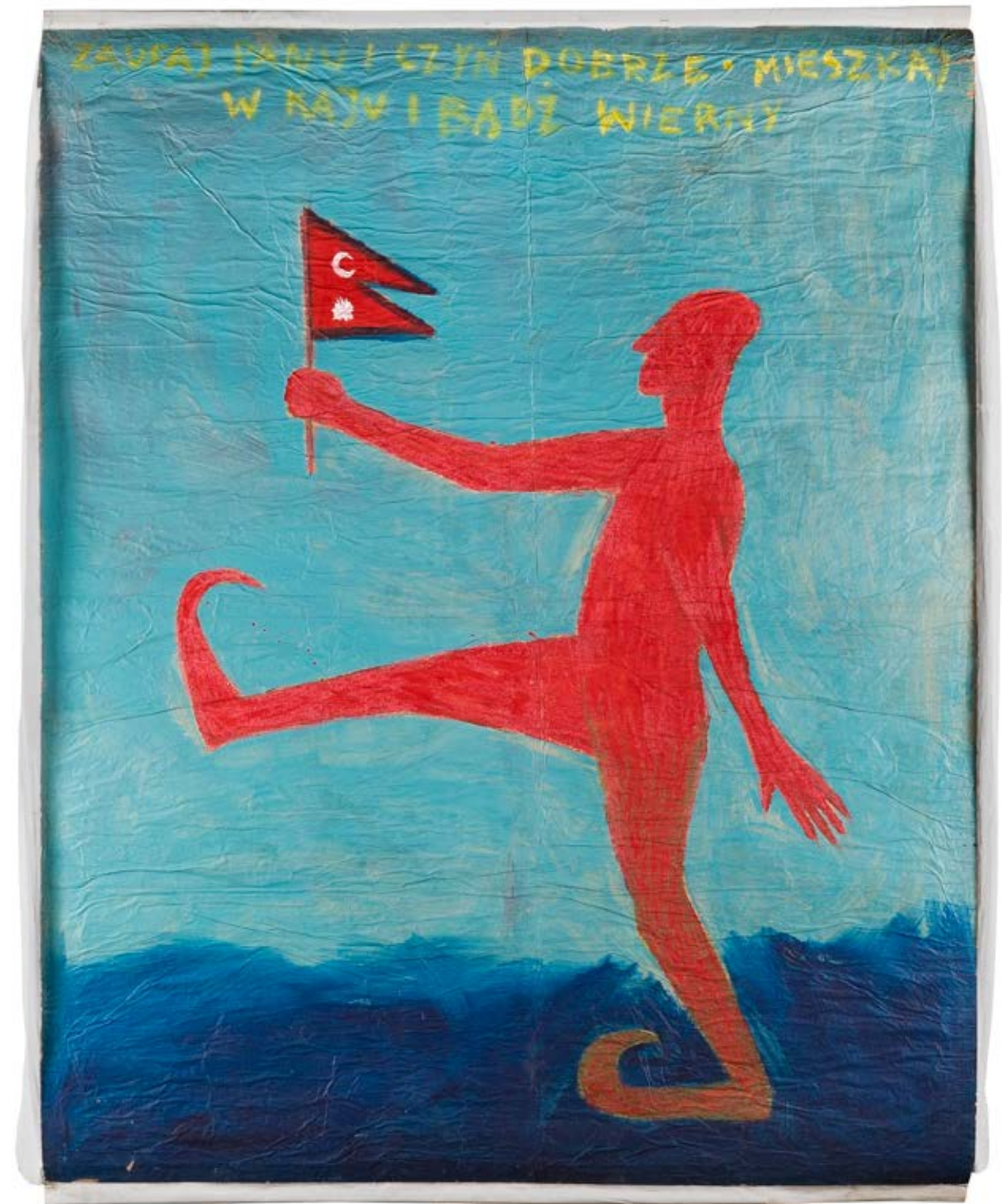
„Pokolenie '80 - Polityczny protest? Artystyczna kontestacja”. Wystawa sztuki niezależnej tworzonej przez artystów,

których artystyczny debiut przypadł na lata 1980-89, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 15.05-26.08.2012

„Te rzeczy dziś”, Galeria Propaganda, Warszawa, 20.02- 2.04.2016

LITERATURA:

Gruppa. 1982-1992, katalog wystawy, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1992, poz. kat. 55, s. 112





Jak wspomina sam Paweł Kowalewski, w 1981 na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP zrodziła się w nim idea zgrupowania ludzi o podobnych światopoglądach. Tym samym, artysta włożył swój wkład w powstanie „Gruppy” – platformy do wspólnych działań z różnymi twórcami, którzy uznali ekspresjonizm za część ich życia. Lata 80. to także okres, kiedy Kowalewski w swojej twórczości odnosił się do utworów literackich, a także wątków historycznych oraz patriotycznych. Od początku podejmowanych działań artystycznych rozwijał koncepcję „sztuki osobistej, czyli prywatnej”. Umieszczony tu widz w kontekście uniwersalnym jest tym samym częścią poszukiwań Kowalewskiego, który inspiracje odnajdywał we własnym życiu. Jego twórczość jest autentyczna, autobiograficzna, pełna literackich kontekstów tworzących spójną synestezję ze słowem. Wszystkiego tego może doświadczyć także sam odbiorca w kontakcie z towarzyszącymi obrazom słownymi komentarzami oraz rozbudowanymi poetyckimi tytułami prac.

Przykładem wyżej wspomnianych autorskich interwencji jest prezentowany obraz „Zaufaj Panu i czyń dobrze”. Inspiracją do powstania dzieła było wydanie Księgi Psalmów Króla Dawida w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Dla 27-letniego wówczas Kowalewskiego cytaty z Psalmów były szczególnie aktualne i uniwersalne w obliczu doświadczenia stanu wojennego. Ukazany na obrazie maszerujący nad ziemią człowiek z flagą Nepalu, w charakterystycznych butach jakie noszą tybetańscy mnisi, odzwierciedla towarzyszące artyście wątpliwości dotyczące jego przynależności do ojczyzny. Flaga jest także symbolem duchowości człowieczeństwa. Za każdym razem, kiedy artysta rozważał wybór emigracji, finalnie pod wpływem ukazanego nepalskiego scenariusza postanawiał pozostać w kraju. To właśnie owa powtarzalność historii oraz przestroga przed powtórką wydarzeń były charakterystycznymi motywami w twórczości Kowalewskiego. Jak dodaje w jednej z wypowiedzi: „Pogarda dla historii powoduje, że jest w nas coraz większa odwaga do robienia coraz głębszych rzeczy (...) Miałem taką kasandryczną myśl, że gdy pokolenie, które pamięta wojnę, odejdzie, to wszystko zacznie się od początku” (Paweł Kowalewski, źródło: <https://www.fxmag.pl/artukul/buntownik-z-tytulem-profesora-jego-sztuka-przewidziala-przyszlosc>).

225 †

MAREK SOBCZYK

1955

"Ateizm Nie! [Realność]", 2016

tempera jajkowa/piótno, 91 x 63 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK | SOBCZYK | 2016 | ATEIZM | NIE! | [REALNOŚĆ] | [TREPKOWSKI]'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Wokół słowa ateizm”, Miejski Ośrodek Sztuki – Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski, 17.12.2016–22.01.2017

LITERATURA:

Mateusz Falkowski, Marek Sobczyk, Wokół słowa ateizm, Gorzów Wielkopolski 2016, s. 14





Jednym z dominujących tematów twórczości Marka Sobczyka to ateizm. Artysta jednak odżegnuje się od wydawania jednoznacznych opinii na temat wiary i jej braku. W swojej twórczości podejmował ten temat wielokrotnie, na różne sposoby. Jak zaznaczała w tekście towarzyszącym wystawie „Marek Sobczyk: 2015–1029 [Dłuższe życie każdego obrazu] [Android]” Katarzyna Zahorska:

„Przeglądając się przemocy obecnej w obrębie kilku największych systemów religijnych, artysta poszukuje raczej powodów odchodzenia od wiary i rezygnacji przez współczesnych z różnych przejawów transcendencji. W tym kontekście cykl ‘Wokół słowa ateizm’ jawi się jako projekt niemający końca – autor bowiem zatacza kręgi wokół istoty zagadnienia, jednocześnie celowo nigdy do niej nie docierając”.

Katarzyna Zahorska, Marek Sobczyk: 2015–1029 [Dłuższe życie każdego obrazu] [Android], informacja prasowa, dostępna na: https://galeriamiejska.pl/wp-content/uploads/2021/01/informacja_prasowa_-_wystawa_Marka_Sobczyka_w_Galerii_Miejskiej_we_Wroclawiu.pdf

Wątki religijne przewijają się przez całą twórczość artysty. Sobczyk łączy znane i rozpoznawalne symbole w nowe konfiguracje, w efekcie uaktualniając podjęte tematy. Podkreśla, że zainteresowanie tematyką religijną wynikało z faktu, iż dotychczas brakowało jakichkolwiek nowych artystycznych prób sięgnięcia do tej właśnie tradycji. Posługując się konkretnymi symbolami, Sobczyk zadaje pytania o ich aktualność oraz znaczenie, zarówno dla siebie, jak i współczesnych ludzi. Jego postawa daleka jest jednak od patosu. Artyście bliżej do subtelnej ironisty, który zaprasza widza do zmierzania się z przedstawionym tematem. Jak opisywał malarską grę z kulturą Marek Krajewski: „Sobczyk bardzo często sięga po kulturowe ikony, silnie zakorzenione w zbiorowej świadomości znaki i symbole, penetruje kulturowy, religijny i literacki kanon. Choć jego obrazy wypełnione są przedstawieniami, które już gdzieś widzieliśmy i które doskonale znamy, tutaj zostają one powtórnie odczytane i powtórnie przedstawione, urzeczywistniają się w zupełnie zmienionej strukturze, kontekście i czasie. Dzieje się również na odwrót: idee, mity, dogmaty wiary, które mają swoją utrwaloną wizualną reprezentację, zostają przedstawione przy pomocy nowych obrazów, znaków i symboli. (...) Matka Boska rodzi Dzieciątko Jezus w taki sposób, jak rodzą dzieci wszystkie kobiety, Chrystus nosi spodnie ze skóry (z własnej skóry?), a podczas Ostatniej Wieczerzy częstowany jest wódką i papierosami. Święta Rodzina zajęta jest codziennymi czynnościami: stolarką, hodowlą baranków i przedzeniem wełny z ich sierści, zaś Serafin obnaża się publicznie. (...)”

Tego rodzaju transformacje są próbą ponownego określenia znaczeń tego, co konstytuuje kanon i tradycję, nadania im nowej formy, która ponownie wypełni je treścią. Kanon i tradycja są istotne, kiedy są używane, kiedy nie są tylko efektowanymi znakami, legendą czy zabytkiem klasy zerowej. Sobczyk, używając ich jako elementu konstrukcji obrazu, reanimuje je i przywraca do życia. Nie posiadają one dla niego zamkniętych i raz na zawsze określonych form, odczytań i wykładni, są raczej narzędziami, których się używa, aby rozumieć, niż dolami, które się wielbi i którym oddaje się cześć. Są ważne, kiedy są żywotne, kiedy pozwalają dojrzeć to, co ukrywa ich prawomocne i powszechnie obowiązujące odczytanie” (Marek Krajewski, Co? Sztuka. Czym? Malarstwem, [w:] Marek Sobczyk, Dokładność i Doskonałość Obrazu, teksty Waldemar Baraniewski, Marek Krajewski, Marek Sobczyk, Jarosław Suchan, Kraków 2001, s. 42).

226 †

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Sukces Syzyfa", 1984

olej/piótno, 140 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SUKCES SYZYFA | 1984 | RYSZARD WOŹNIAK'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

19 000 - 31 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Wiara i praca”, wystawa indywidualna, BWA Zielona Góra, grudzień 1998

LITERATURA:

Ryszard Woźniak, Wiara i praca, katalog wystawy, BWA Zielona Góra, 1998, nlb (il.)



SUKCES SYZYFA

Terminem „szyfowa praca” opisuje się ciężką, prawie niemożliwą do wykonania i przede wszystkim bezcelową pracę. Z kolei Syzyf to określenie, które stosuje się w odniesieniu do błędnych rycerzy, walczących o sprawiedliwość, którzy nigdy nie będą mogli wygrać swojej walki. W mitologii greckiej Syzyf był założycielem i królem miasta Efyra, znanego jako Korynt, synem Eola. Często wspomina się go jako ojca Odyseusza i Glaukosa, późniejszego króla Koryntu. Bogowie szanowali Syzyfa i zapraszali go na swoje uczty, skąd zawsze niepostrzeżenie podkraadał trochę ambrozji. Słuchał też plotek, a zdobyte informacje po powrocie z uczty przekazywał śmiertelnikom. Bogowie przymykali oko na jego występki do momentu, kiedy Syzyf zdradził sekret Zeusa. Bogowie wydali wtedy wyrok na Syzyfa, ten jednak zdołał uwięzić bożka śmierci, Tanatosa, aby uniknąć straszego losu. Uwieszony Tanatos nie mógł nadzorować cyklu życia i ludzie stali się nagle nieśmiertelni, co jeszcze bardziej rozsierdziło bogów zasiadających na Olimpie. Syzyf został zabity, jednak przed śmiercią zdołał powiedzieć swej żonie, aby nie chowała go zgodnie z greckimi obrzędami, co skutkowało tym, że dusza Syzyfa nie mogła zapłacić Charonowi za przeprawę przez Styks. Hades nakazał mu więc powrót do krainy żywych, aby dopilnować odpowiedniego pochówku. Syzyf wykorzystał możliwość powrotu do świata żywych i ukrył się przed czujnym boskim wzrokiem. W ukryciu przeżył wiele lat, lecz w końcu przypomniał sobie o banicie. Wtedy to bogowie zdecydowali, że jedynym rozwiązaniem będzie ukaranie Syzyfa wieczną i bezużyteczną pracą. Od tamtej pory Syzyf bezustannie wtacza na szczyt ogromnej góry ciężki głaz, który jednak tuż przed jej wierzchołkiem zawsze wyryka mu się z rąk i stacza na sam dół zbocza.

Los Syzyfa ma stanowić przykład absurdów ludzkiego istnienia, nieuchronności śmierci i podległości wobec pewnych odwiecznych dziejowych prawd. Drugim motywem i zarazem lekcją płynącą z heroicznej walki Syzyfa jest przestroga dla wszystkich, którzy noszą się z zamiarem kwestionowania autorytetów, co w dużej mierze odnosi się też do pracy Ryszarda Woźniaka, zatytułowanej „Sukces Syzyfa”. W ujęciu Woźniaka Syzyfowi udaje się jednak wtoczyć kamień na szczyt góry, a sam bohater wznosi w górę dłoń zaciśniętą w geście triumfu, co stanowi komentarz do wydarzeń związanych z działalnością NZOZ Solidarność we wczesnych latach 80. Obraz Woźniaka może być odczytywany na różne sposoby, szczególnie w kontekście wydarzeń stanu wojennego, zakończonych przed powstaniem tej pracy. W świetle wydarzeń politycznych praca ta może być odczytywana jako

swego rodzaju groteskowy sukces okupiony niezwykłym trudem. Prezentowany obraz Ryszarda Woźniaka pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty, który przypada na lata 1982–85. W tym czasie Woźniak tworzy obrazy plakatowe i bardzo chętnie sięga po znaki i emblematy, zazwyczaj o politycznym i prześmiewczym wydźwięku. Obok „Sukcesu Syzyfa” w tym czasie powstają takie prace jak słynna „Nowa fala papier-dala”, „Czerwony rogalik co rano na śniadanie” czy też „Polak w czadzie”. Oprócz obrazów plakatowych artysta przy użyciu cieknącej farby tworzy równocześnie kompozycje o ograniczonej skali barwnej. W tej technice powstają „Entuzjazm sztuki” czy też „Dzieweczko wstań”. Jak sam wspominał: „W mojej praktyce malarskiej w okresie 1982–1991 wyróżniam trzy zasadnicze etapy w podejściu do obrazu. Etap I – najbardziej intuicyjny, będący spontaniczną reakcją na obraz ‘przychodzący nie wiadomo skąd’. Było to spotkanie z żywiołem malarstwa, w którym poszczególne kompozycje miały charakter eksplozji. Stosowane wówczas zabiegi formalne, takie jak: zacieki farby, farba wyciskana prosto z tuby, malowanie palcami i dłońmi miały uświadamiać widzom materialną postać obrazu, jego radykalnie fizyczną obecność. Poszczególne sesje pracy z obrazem trwały wówczas 20, 30 minut, ale wyczerpywały mnie tak bardzo, że niejednokrotnie musiałem spać w dzień. Czas pracy starałem się skracać również po to, by łatwiej wylączyć umysł porównujący i oceniający i by uzyskać jak największą ‘prawdomówność’. W tym też celu w latach 1982–83 przekładałem pędzel do lewej, niekształconej w akademii ręki. (...) Ten etap był ściśle związany z politycznymi przemianami, zachodzącymi w tamtym czasie w Polsce. Uważałem wówczas za naturalne, że w czasie antykomunistycznej, prodemokratycznej rewolty trzeba robić nową sztukę, zgodną z wartościami, o które zgodnie upominało się niemal całe polskie społeczeństwo. Realizowałem wtedy wprost postulat sztuki niezależnej od państwowego aparatu kontroli, sztuki krytycznej wobec zastanej rzeczywistości i wolnej” (fragment „Autoreferatu” Ryszarda Woźniaka, źródło: <https://galeria-esta.pl/dokument.php?id=470>, dostęp: 20.11.2023)

„Sukces Syzyfa” jest z pewnością jedną z najbardziej ironicznych prac Woźniaka, a jej ciężar gatunkowy najlepiej można odczuć, mierząc się z nim z perspektywy historycznej i mając na uwadze perspektywę kilkadziesiąt lat, które upłynęły od jego powstania. Praca ta tworzy kanon polskiej historii sztuki lat 80., stanowiąc jeden z ciekawszych przykładów działalności przedstawicieli GRUPPY z tego okresu.



227 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Bandery", 2009

tempera żółtkowa/plótno, 180 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław | Modzelewski | 2009 | "Bandery" | 180 x 140 | tempera ż.'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

14 800 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa z cyklu „Sztuka Polska” – Różni malarze z ASP w Warszawie, Galeria „A” im. Michała Faryseja Stargardzkiego Centrum Kultury, Stargard Gdański, 28.10-10.12.2016

„Uśpiony kapitał – sztuka z kolekcji Bożeny i Andrzeja Bonarskich”, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa, 29.05-29.07.2012

„Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiane)”, Galerii aTak, Warszawa, 27.05-31.07.2010

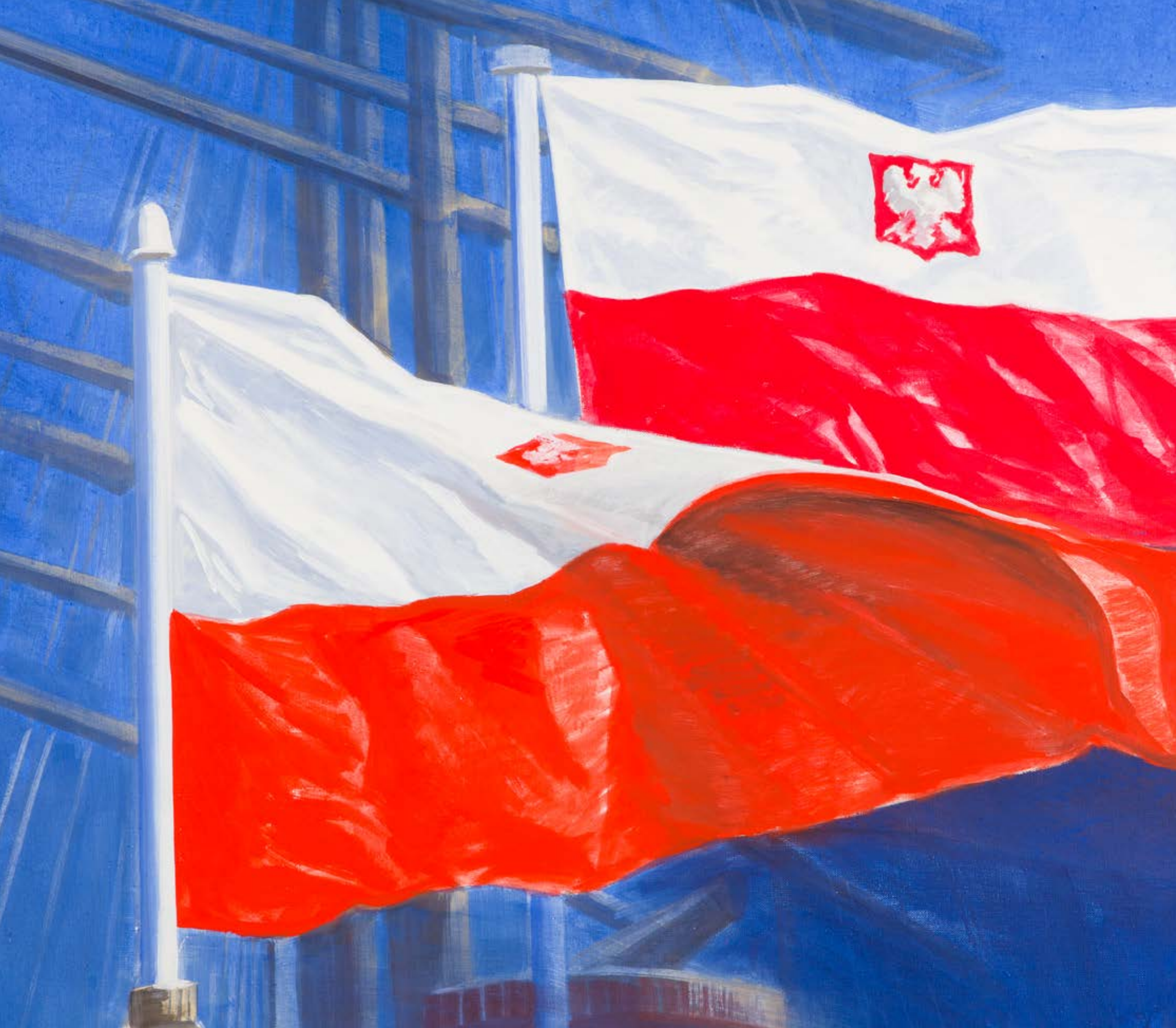
LITERATURA:

Wystawa z cyklu „Sztuka Polska” – Różni malarze z ASP w Warszawie, Galeria „A” im. Michała Faryseja Stargardzkiego Centrum Kultury, Stargard Gdański 2016 (reprodukcja na plakatach i zaproszeniach)

Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiane), katalog wystawy w Galerii aTak, Warszawa 2010, s. 46 (il.)

Uśpiony kapitał 3 – Sztuka z kolekcji Bożeny i Andrzeja Bonarskich, katalog wystawy w Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012





W eseju o „genetycznym wywiedzeniu” prac Jarosława Modzelewskiego, prezentowany obraz „Bandery” z 2009 roku został opisany następującymi słowami: „Bandery’ (obraz wakacyjny). Taka historia o muzeach ORP ‘Błyskawica’ i ‘Dar Pomorza’ (biało-burakowa na pokładzie). Bardzo ciekawy moment, miały różne kolory, na ‘Błyskawicy’ cynobrowa. One tam stoją, to są muzea” (Marek Sobczyk, tekst w katalogu wystawy Jarosław Modzelewski. a. przyroda, b. przemysł, c. kultura i wypoczynek (szeroko rozumiany), Galeria aTak, Warszawa 2010, s. 18). Oba statki-muzea, które zainteresowały Modzelewskiego, stacjonują w Gdyni. Choć, jak to zwykle bywa u Modzelewskiego, nie jest to dosłowny zapis rzeczywistości, interesujący jest związek tego artysty z tym, co realne.

W tekście, z którego pochodzi przytoczony powyżej fragment, Marek Sobczyk zadaje pytanie, od czego pochodzi malarstwo Modzelewskiego i gdzie zmierza. W swojej poetyckiej analizie próbuje uchwycić, co było pierwsze: ekspresja, rzeczywistość czy wyobrażenie obrazu. „Czy pochodzi od zobaczenia kadru, a zmierza do obrazu – by następnie już (mniej więcej w rzeczywistości oglądanej z perspektywy przyszłego obrazu) poszukiwać obrazów rozglądając się, patrząc, przechodząc obok. Poszukiwanie kadrów zobaczonych obrazów. ‘Ekspresja’ – odczytywanie i zapisywanie, może też odciskanie. Epicki wymiar doświadczenia artysty, artysty malarza, nie chodzi o to, żeby się przypodobać takiemu założeniu: artysta malarz, chodzi o to, że by być wiernym, żeby się podobać sobie (...). W takie czasy, w jakich żyjemy, skierowany jest ten przekaz, przekaz porządkujący to, co się stało z malarzami w tym święcącym koniec malarstwa czasie (...)” (op. cit., s. 14).

Uznawany za malarza scen życia codziennego, Jarosław Modzelewski tworzy obrazy figuratywne od lat 80. Początkowo malował kompozycje, których forma: kolor, modelunek, perspektywa, odpowiadała zasadom realizmu, jednak charakterystyka postaci, a zwłaszcza sytuacji, w jakich były przedstawiane, odznaczała się drażniącą niezwykłością. Artysta uzyskiwał ten efekt między innymi poprzez dublowanie figur, ujmowanie postaci w sytuacji niepewności, niewygody czy zagrożenia upadkiem, zabiegi z przestrzenią. Niekiedy surrealna atmosfera wynikała wprost z tematu czy przedstawionej sytuacji egzystencjalnej, bądź z wyjątkowego nasycenia emocją samej przestrzeni pejzaży i wnętrz. Od 1989 roku, Jarosław Modzelewski wrócił do scen figuralnych traktowanych płasko i dekoracyjnie. W 1991, wspólnie z kolegami z GRUPPY: Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem oraz Piotrem Młodożeńcem, autor prezentowanej kompozycji założył i do 1996 prowadził prywatną Szkołę Sztuki w Warszawie.

W indywidualnej twórczości Modzelewskiego cała dekada lat 90. stała pod znakiem „malowanych orzeczeń”. Powstające w tym okresie obrazy odznaczają się daleko idącym uproszczeniem, nawet schematycznością ujęć postaci ludzkich, które wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Wiele z tych scen odbywa się na pustych lub rozwiązywanych niezależnie od nich, abstrakcyjnych tłach. Wrażeniu pewnej kostyczności służy też zmiana techniki malarskiej, która nastąpiła w 1997 – z olejnej na temperową. Świat w późniejszych obrazach Jarosława Modzelewskiego to rzeczywistość otaczająca każdego z nas. Artysta unika w nich komplikacji, nie mnoży narracji, redukuje swoje kompozycje zazwyczaj do jednego głównego motywu, posługuje się uproszczonymi środkami formalnymi – operuje dużymi płaszczyznami koloru i sumarycznie opracowanymi kształtami. Często przedstawia banalne, chociaż niepozabawione napięcia emocjonalne sytuacje, maluje chwile zobaczone w rzeczywistości i zatrzymuje jak stop-klatka w kadrze obrazu: prosta czynność wykonywana przez człowieka, fragment wnętrza albo pejzażu. Jednak jego obrazy przesycone są szczególnym nastrojem i symboliką, świadczącymi o niezwykle wyostrozonym zmysle obserwacji i umiejętności komentarza rzeczywistości na wyższym, wykraczającym poza wizualną percepcję poziomie.

228 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

Szkic do obrazu "Niemiec strzela do kaczek", 2013

ołówek/papier, 21 x 29,5 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d. 'JModzelewski 2013'

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany ołówkiem: 'Jarosław Modzelewski | Szkic do obrazu | "Niemiec strzela do kaczek" | ołówek | 2013'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska



229

ZBIGNIEW MACIEJ DOWGIAŁŁO

1961

"Ordynacja wyborcza", 1982

olej/piótno, 190 x 230 cm

sygnowany l.d.: 'Dowgiałło' oraz opisany p.d.: 'Ordynacja wyborcza'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z.M. | Dowgiałło | Ordynacja wyborcza'

estymacja:

45 000 - 70 000 PLN

9 500 - 14 800 EUR

Transawangarda, która zakiełkowała we Włoszech, miała różne odsłony w różnych językach. Francuskie „Nouveaux fauves”, amerykańskie „New Wave”, niemieckie „Neue Wilde”, polska „Nowa ekspresja”, wszystkie opisują ruchy artystyczne lat 70. i 80. XX w., które celowały w przekraczanie granic „klasycznej” awangardy. Awangardy akademickiej i konceptualnej, która w tamtych czasach zdawała się wyczerpywać swoje rozwojowe możliwości. Nowa ekspresja rozwijana w Polsce, poza aspektami artystyczno-formalnymi miała silny wydźwięk polityczny, ze względu na czasy, w których powstawała, niezmiernie upolitycznione. Młodzi i „dzicy” buntowali się przeciwko systemowi, a ich sztuka wyrażała dążenia do wolności, swobody ekspresji i przekraczania granic, które zdawały się hamować płynną komunikację artystyczną. Aż chciałoby się pokusić o stwierdzenie, że sztuka wizualna nowej ekspresji wyrażała w sposób niemy to, co dźwiękiem przekazywała muzyka rockowa. Jednym z pionierów tego nurtu malarstwa w wersji polskiej jest Zbigniew Maciej Dowgiałło. Artysta wywodzący się ze środowiska gdańskiego, który w roku 1986 ukończył malarstwo w pracowni Stefana Gierowskiego. Jego prace były oglądane podczas tak ważnych wydarzeń kulturalnych, jak wystawa „Co Słychać”, zorganizowana przez Andrzeja Bonarskiego w warszawskich Zakładach Norblina na przełomie listopada i grudnia 1987 roku. W ramach aukcji „Kanon Sprzeciwu” prezentujemy pracę „Ordynacja wyborcza”, która, choć powstała na początku lat 80., dziś ma wydźwięk niezwykle świeży.



230

JACEK JANKOWSKI / PONTON
1967

"Czas stanął i dymią kominy..."

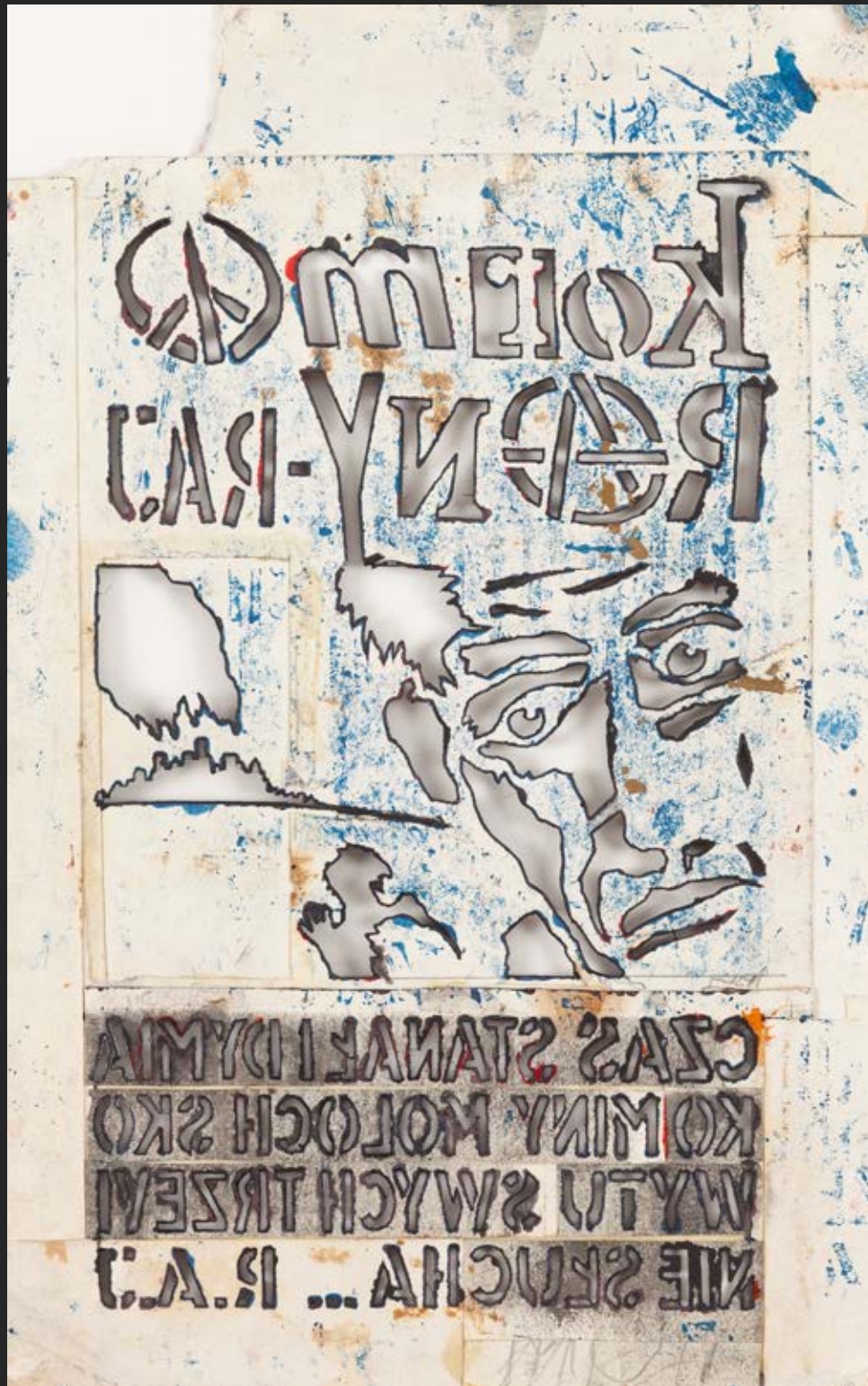
szablon/karton, 43 x 28 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 700 EUR





Odwrocie pracy Jacka Jankowskiego „Pontona” „Czas stanął i dymią kominy...”



Jankowski był prominentnym liderem zespołu Kormorany, legendarnej grupy wrocławskiego undergroundu, która tworzyła muzyczno-plastyczne happeningi, muzykę teatralną i filmową. Jako współtwórca działań Pomarańczowej Alternatywy oraz autor pierwszych wrocławskich murali szablonowych, Jankowski odegrał znaczącą rolę w scenie artystycznej. Od 1991 roku aktywnie uczestniczył w artystycznej Grupie Luxus, działając zarówno pod pseudonimem Jolanta Ponton, jak i własnym nazwiskiem. Jankowski jest także autorem nietuzinkowych happeningów, takich jak „Modlitwa do znaku drogowego”, „Zwłoki naszych ulic”, czy „Gdy żona gotuje, mężowi smakuje”.

Prace artysty charakteryzują się prostą formą, typową dla tej technik takich jak szablon czy plakat. Prezentują ironiczne scenki i absurdałne postaci, opatrzone krótkimi tekstami o pseudo-wyrotnym i sarkastycznym charakterze. Połączenie warstw wizualnej i tekstowej doprowadziło do stworzenia rozpoznawalnych motywów-haseł, które stały się integralną częścią historii Wrocławia. Odbitki powstawały szybko za pomocą nakładania farby wałkiem na mury budynków i ulice. Szablony

były także odbijane na innych nośnikach, takich jak plakaty (np. „Wigilia rewolucji październikowej”, „Rewolucja krasnali”) czy zniszczone blachy podczas wystawy Graf/o/mania w Galerii Awangarda w 2012r.

Estetyka i semantyka prac Jankowskiego są charakterystyczne dla działań Grupy Luxus, opartych głównie na prostym obrazie i skrócie myślowym, nawiązujących do popartu i komiksu. Szablony i plakaty stanowią przede wszystkim strategię komunikacyjną, służącą manifestacji poglądów autora i kontestacji ówczesnej władzy. Jankowski postrzega ulicę jako swoiste „otwarte muzeum”. a dzieło jako krytyczny komentarz do rzeczywistości. Jego szablony są cenionym i unikalnym artefaktem społecznego życia wrocławskiej kontrkultury w burzliwych latach 80. To prekursorski element działań artystycznych w przestrzeni publicznej, które w kolejnych dwudziestu latach przekształciły się w obszar sztuki miejskiej. Działalność Jankowskiego to przede wszystkim akcje i happeningi w przestrzeni miejskiej, a szablony stanowią zarówno odrębne, samodzielne dzieła plastyczne, jak i rekwizyty artysty-akcjonisty.



231 †

RYSZARD WAŚKO

1947

"Guernica", 2008-2009

olej/płótno, 140 x 350 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Guernica" | R. Wasko | 2008/2009'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

42 200 - 63 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

„Genesis”, Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2.08-20.10.2013

„Piękno idei. Obrazy z lat 1980-2020”, MCSW „Elektrownia”, Radom, 5.03-23.05.2021



Od samego początku kariery Ryszard Waśko miał kontakt ze sztuką zachodnią. Jeszcze jako student i członek Warsztatu Formy Filmowej uczestniczył w XII Biennale w São Paulo czy documenta 6 w Kassel. Organizował także samodzielne wyjazdy, podczas których nawiązywał kontakty z innymi artystami, a za jego reprezentację odpowiadała Galeria m w Bochum. Ta pieczołowicie budowana siatka znajomości w 1981 pozwoliła na zorganizowanie, wspólnie z Łódzkim oddziałem NSZZ Solidarność, pierwszej niezależnej międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej w Polsce, niepozostającej pod żadnymi wpływami ówczesnych struktur państwowych. Wydarzenie nazwane Konstrukcją w Przestrzeni stało się inicjatywą cykliczną, a w pierwszej, przełomowej edycji brali udział m.in.: Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd.

W tym czasie sytuacja polityczna w Polsce ulegała ciągłemu pogorszeniu. Waśko w okresie stanu wojennego, po ostrzeżeniu przez członków podziemnej Solidarności, został zmuszony do emigracji na Zachód. Na początku stacjonował w Londynie, jednak w 1985, dzięki stypendium DAAD zamieszkał w Berlinie i dołączył do artystycznego środowiska, pozyskując w nim licznych przyjaciół. Jednym z nich był Emmett Williams, pionier grupy Fluxus, która stanowiła jedną z inspiracji dla działalności łódzkie-

go Warsztatu Sztuki Filmowej. Propagowała także ideę intermedialności w sztuce, będącej jednym z najważniejszych wyznaczników twórczości Waśki, zapoczątkowanym już w czasach studenckich. Jednak opuszczenie granic kraju i zawarcie nowych znajomości stały się przede wszystkim początkiem nowego etapu w działalności polskiego artysty. Możliwość kontaktu ze współczesną sztuką zachodnią pozwoliła na fascynację dziełami Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, Josepha Beuysa czy Marcela Duchampa. Rewolucyjne stały się także wielokrotnie wyjazdy do Stanów Zjednoczonych i Australii. Liczne podróże oraz działalność kuratorska pozwoliły Waśce na zapoznanie się zarówno z arcydziełami dawnych mistrzów, jak i sztuki najnowszej. Doświadczenia te znajdowały swoje odbicie w malarskiej działalności artysty, w której zaczął stosować naturalne materiały – sadzę, złoto czy sypkie pigmenty – nawiązując tym samym do prehistorycznych rysunków i średniowiecznych działań alchemików-pre-artystów. Dzieła wykonane w ten sposób emanowały prostotą i spokojem. Także dzięki większej znajomości i bliskości sztuki światowych mistrzów malarstwa w twórczości Waśki zaczęły pojawiać się nawiązania zarówno do współczesnych artystów, jak i tych z ubiegłych epok. Pomimo upływu lat Waśko nieustannie nawiązywał dialog z klasykami takimi jak Goya, Caravaggio czy Picasso.

Równie ważnym motywem był temat roli, jaką może odgrywać film i fotografia w codziennym życiu człowieka. Wpływ na to miały wydarzenia z 11 września 2001 roku. Atak terrorystyczny na wieże WTC stał się pewnego rodzaju punktem zwrotnym dla mass mediów. Waśko definiował współczesność jako erę nowoczesnych mediów i stawał w opozycji do nadmiernej produkcji obrazów, wykorzystując tradycyjną technikę malarstwa olejnego. Właśnie na malarskiej ekspresji skupiała się monumentalna „Guernica”, nawiązująca wprost do ikonicznego już dzieła Pabla Picassa. Ta zbieżność tytułów była jawnym i jednoznacznym świadectwem antywojennego przekazu Waśki, który krytykował przemoc i okrucierstwo współczesnego świata. Jednocześnie wyraziście przedstawił sposoby kształtowania się medialnych narracji, naznaczonych przez polityczne manipulacje. „Guernica” stała w kontrze do nowoczesnych mediów, stworzona w wymagającej umiejętności i czasochłonnej technice olejnej, sprzeciwiała się nadprodukcji obrazów. Jednocześnie artysta zastosował język mass mediów, cechujący się wyrazistością. W obrazie wykorzystał energiczne, jaskrawe kolory. Ich zadaniem było zelektryzowanie wzroku, przyciągnięcie uwagi widza, którego tak naprawdę powinien odrzucić i przerazić brutalność i agresja przedstawienia zamaskowanych mężczyzn z bronią. Waśko wykorzystał także estetykę medium fotografii, które w świecie wiadomości kojarzy się

z podstawowym narzędziem reportażu. Namalowany obraz przypomina zdjęcie, zestawiony został jednak z nienaturalnymi barwami, wzbudza w odbiorcy dysonans poznawczy.

W 2013 dzieło prezentowane było na wystawie „Genesis” inaugurującej działalność szczecińskiej galerii TRAF0 Trafostacja Sztuki. Kuratorka wpisała je w obręb twórczości z lat 90. XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku, której motywem przewodnim był wpływ mediów na codzienne życie człowieka. „Guernica” została zestawiona z wielkoformatowymi pracami z serii „War Games” z 2006, ponieważ one również wpisywały się w tematykę kształtowania medialnych narracji. W tym samym czasie Waśko poruszał także problematykę bardziej osobistą, dotyczącą kwestii pamięci prywatnej. Prace, w których artysta bawił się rodzinnymi fotografiami, wciągając widza w swoją grę, polegały przede wszystkim na kreacji wymyślonych wspomnień. Motywem łączącym dzieła osobiste z monumentalnymi płótnami była manipulacja, którą wykorzystywała zarówno wyobraźnia artysty, jak i media oraz polityka.

232

ZBYLUT GRZYWACZ

1939-2004

"Pegaz" z cyklu "Wołowy", 1977

olej/piótno, 80 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut77'

wewnątrz kompozycji dedykacja: 'JACKOWI | KACZMARSKIEMU | ZA PIOSENKI - Zbylut | Kraków | MAJ 1978'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

16 900 - 25 300 EUR



WYSTAWIANY:

15. wystawa Wprost, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, marzec-kwiecień 1978
VII Festiwal Sztuk Pięknych „Warszawa '78”, Zachęta, Warszawa, wrzesień 1978
III Triennale Malarstwa i Grafiki „Nasz czas – Metafora – Tendencje”, BWA, Łódź, czerwiec-lipiec 1979
„Otwarta pracownia”, wielomiesięczny pokaz permanentny w pracowni Zbyluta Grzywacza przy ul. Białoprądnickiej 17/22A w Krakowie, 1982-1983
„Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957-2000, „Galeria Zbyluta”, Kraków, czerwiec 2000 – lipiec 2005
Zbylut Grzywacz. Obrazy i rysunki 1958-2001, Wirydarz Galeria Sztuki, Lublin, kwiecień-maj 2001
Zbylut Grzywacz 1939-2004, pierwsza pośmiertna retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec-czerwiec 2009
Zbylut Grzywacz 1939-2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec-sierpień 2009
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień-październik 2014
Zbylut Grzywacz 1939-2004, Centrum Kultury w Słomnikach, listopad-grudzień 2014
Zbylut Grzywacz – malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie, czerwiec 2015

LITERATURA:

15. wystawa WPROST, katalog wystawy, Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Opolu, Opole 1978
VII Festiwal Sztuk Pięknych „Warszawa '78”, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa, 1978
III Triennale Malarstwa i Grafiki „Nasz czas – Metafora – Tendencje”, katalog wystawy w BWA w Łodzi, Łódź 1979
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy w BWA w Kielcach, Kielce 1991, il. 30
Zbylut Grzywacz. Obrazy i rysunki 1958-2001, folder wystawy w Galerii Sztuki Wirydarz, Lublin, 2001
Zbylut Grzywacz 1939-2004, katalog wystawy, [red.] Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, MNK, Kraków 2008, poz. kat. 247, ss. 158 (il.), 347 i in.
Tadeusz Nyczek, Rozdwojony, [w:] Zbylut Grzywacz. 1939-2004, [red. nauk.] Joanna Boniecka i Jacek Waltoś, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec-czerwiec 2009, MNK, Kraków 2008, s. 288-289
Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939-2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 12
Stanisław Primus, Piękno ocalone przez prawdę... krytyczny kicz, [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty, Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7-8 maja 2009, [red.] Joanna Boniecka, Kraków 2010, s. 59-67 (il.)
Wojciech Bałus, „Pomoc” Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”, [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa”. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty, [red.] J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7-8 maja 2009, MNK, Kraków 2010, s. 208-209
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] Joanna Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014, s. 37 (il.)
Zbylut Grzywacz – malarstwo, folder wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki MM w Chorzowie, Chorzów 2015
Agata Stronciwilk, Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Popczyk, prof. UŚ, Katowice 2018, s. 145-159
Patrycja Cembrzyńska, Zbylut Grzywacz – Sceny z Korridy, socjalizm o wołowej twarzy, [w:] „Polska 1944/45-1989. Studia i materiały”, Wyd. Instytut Historii PAN, 2022



BESTIA. MIĘSO. KOLEJKA

Pegaz to koń o skrzydłach orła, stworzenie ze średniowiecznych bestiariuszy. Zgodnie z podaniami mitologii greckiej, uderzeniem kopyta otworzył źródło natchnienia Hipokrene, które od tej pory stało się ulubionym miejscem pobytu muz. Podobno też, na polecenie Zeusa sprowadził z Olimpu na Ziemię grzmot i błyskawicę. W warstwie symbolicznej, pegaz stał się tym samym ucieleśnieniem poetyckiego i plastycznego natchnienia, a przedstawiany jest najczęściej w nieskazitelnej bieli. W obrazie Zbyluta Grzywacza, Pegaz to wołowa tusza o skrzydłach z „Trybuny Ludu”, unoszący się nad głowami ludzi stojących w kolejce, zważywszy na czasy, zapewne po mięso.

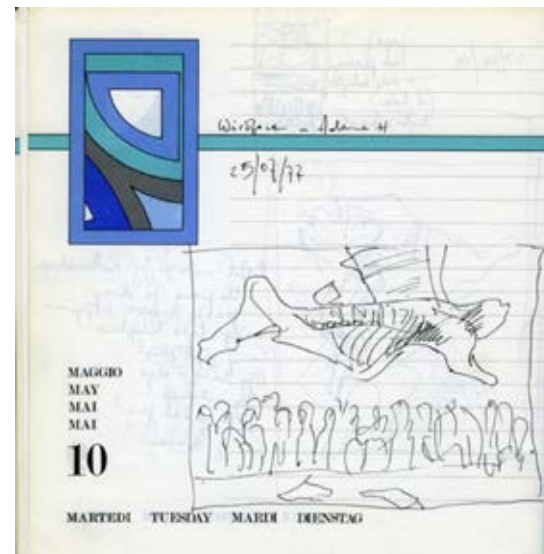
Praca pochodzi z cyklu „Wołowy”, wyróżniającego się ironiczno-publicystycznym charakterem, który artysta tworzył w latach 1976-1981. W tekście Ewy Gorzałdek czytamy: „W sztuce Zbyluta Grzywacza, który wątki tematyczne rozwijał zwykle w cyklach prac eksploatując ich możliwości wyrazowe, wyraźnie zaznaczają się różne okresy: początkowy w duchu surrealizmu (np. cykl 'Wizerunki'); później twórczość związana z Nową Figuracją (programowy antyestetyzm, ekspresja – m.in. cykl 'Orantki'); w latach 70. – sztuka publicystyczna z motywami społeczno-politycznymi (m.in. cykle 'Człowiek bez jakości', 'Lalki', 'Wołowy'); po 1981 okres surowego realizmu (np. cykl 'Rekolekcje wiśnickie'), a w ostatnich latach wyraźnie estetyzujące akty i pejzaże (m.in. cykl 'Oddalona')” (źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/zbylut-grzywacz>, dostęp: 17.11.2023).

Patrycja Cembrzyńska rozwija refleksję nad pracami pochodzącymi z cyklu „Wołowy” w swojej nowej publikacji i zauważa, że Grzywacz „myśli cyklem, choć nie w znaczeniu fabularnym, ale łączności problemów i motywów, które rozwijając się w materii plastycznej, dopowiadają się nawzajem i razem tworzą intelektualną intrygę. Tytuł serii i repertuar wizualnych odniesień wiąże 'Wołowego' z 'kwestią mięsną', jedną z centralnych figur myślenia o PRL-u. Obrazy ujawniają z wielką siłą – co do tego komentatorzy są zgodni – powszechne doświadczenie niedoboru i trafiają w sedno społecznych nastrojów – smętnych, a jednocześnie wojowniczych. Frapują również – jak dotąd nie zajmowano się szczególnie tą stroną zagadnienia – jako relacja o zawiłościach naszego położenia geopolitycznego”.

Obrazy z cyklu „Wołowy” należą do kolekcji zarówno prywatnych i muzealnych m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Okręgowego w Tarnowie czy Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. Sam artysta pasjonował się kolekcjonowaniem minerałów i skamieniałości. W roku 1992 założył w Krakowie galerię „Este”, wzorowaną na renesansowych Gabinetach Osobliwości, które blisko są związane z historią istnienia i treścią bestiariuszy.

Co więcej, posiadaną przez siebie gigantyczną kolekcję przeszedł trzech tysięcy minerałów i skamieniałości artysta podarował przed śmiercią Muzeum Przyrodniczemu Instytutu Systematyki i Ewolucji Zwierząt PAN w Krakowie. Obecnie stworzona przez Zbyluta Grzywacza kolekcja ma formę stałej ekspozycji, zatytułowanej „Rozmowa z kamieniem”.

Joanna Boniecka, kuratorka spuścizny artysty pisze o nim tak: „Zbylut Grzywacz był najbardziej radykalnym i wielokrotnie cenzurowanym uczestnikiem wystaw Wprost. Obecne w jego dziełach aktualne treści społeczne i polityczne decydowały wówczas o ich 'interwencyjnym' charakterze. Z dzisiejszej perspektywy dzieła Grzywacza nie tracą na aktualności, a jednocześnie stają się coraz bardziej ponadczasowe, ujawniając uniwersalne treści na temat ludzkiej egzystencji. Malowanie, rzeźbienie, rysowanie, to próba porozumiewania się i chęć je tak traktować, staram się mówić o tym, co wspólne dla wszystkich, co łączy” – pisał w katalogu 6. wystawy Wprost w 1969 roku” (źródło: <http://bongalerie.pl/zbylut-grzywacz/o-artyscie/>, dostęp: 17.11.2023).



Strona z dziennika Zbyluta Grzywacza z 10 maja 1977 ze szkicem Pegaza z opisem pracy „pegaz – skrzydła gazetowe w strzępach, resztki fruwią w powietrzu – w kolejce (od prawej) ludzie czytający gazete” /dzięki uprzejmości p. Joanny Bonieckiej



Strona z dziennika Zbyluta Grzywacza z 11 maja 1977 ze szkicem Pegaza z datą 25.07.77 / dzięki uprzejmości p. Joanny Bonieckiej



233 †

LESZEK SOBOCKI

1934

"Zsunęło się ze stołu", 1989

olej/płyta, 92 x 122 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI 1989 A.D I "ZSUNĘŁO SIĘ ZE STOŁU" 92 x 122'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja instytucjonalna, Polska

Prace zaangażowane politycznie to cecha charakterystyczna twórczości Leszka Sobockiego. Sobocki jest jednym z tych artystów, którzy przez lata komentowali i krytykowali komunistyczny system władzy panujący w Polsce. Tej sprawie służyła grupa „Wprost” założona w 2 połowie lat 60. przez Sobockiego wspólnie z Maciejem Bieniaszem, Zbyletem Grzywaczem, Barbarą Skąpską i Jackiem Waltosiem. W przeciwieństwie do artystów poruszających się w zawoalowanym języku abstrakcji „wprostowcom” zależało na komunikatywności i jasnym przekazie wizualnym.

Obraz Leszka Sobockiego „Zsunęło się ze stołu” powstał w roku 1989. Właśnie w tym roku Polska po raz kolejny odzyskała niezależność. Obrady Okrągłego Stołu, pierwsze częściowo wolne wybory do Sejmu, upadek Muru Berlińskiego to wydarzenia, które zapoczątkowały zmiany ustrojowe na terenie Polski, a także w całej Europie Wschodniej. Obraz „Zsunęło się ze stołu” ewidentnie kojarzy się ze zmianą, która nastąpiła w 1989. Czerwona flaga opadająca ze stołu oddaje miejsce bieli, będącej częścią polskich barw narodowych. Nie bez znaczenia jest także tytuł obrazu, nawiązujący do rozmów przy stole ówczesnej władzy z solidarnościową opozycją. Występowanie motywów narodowych w pracach Sobockiego podkreślała Ewa Gorządek: „W latach 80. Sobocki wprowadził do swoich obrazów wątki religijne i symbole narodowe ('Ecce Homo', 'Polonia'), namalował też w 1982 roku portret Lecha Wałęsy 'Robotnik '81'” (<https://culture.pl/pl/tworca/leszek-sobocki>, dostęp: 14.11.2023). Po transformacji ustrojowej Sobocki zaczął odchodzić od sztuki politycznie zaangażowanej na rzecz spraw związanych z relacjami międzyludzkimi, powrotów we wspomnienia czy malowania portretów bliskich mu osób.



234 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Po przejściach" z cyklu "Sportowcy", 1978

olej/piótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'XXI 123 | I-II | 1978 | E. DWURNIK' oraz opisany l.d.: '>>PO PRZEJŚCIACH<<'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'XV -> 123 | E. DWURNIK | 1978'

na odwrociu dwie nalepki z opisem obrazu

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 300 – 37 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XV „Sportowcy” (1972–1992), poz. 123, nr 374, s. nlb.





„Po przejściach” to obraz w charakterystycznym dla Edwarda Dwurnika stylu, ukształtowanym już w latach 60. Dosadny realizm i groteskowość korespondują z malarstwem najślynniejszego polskiego prymitywisty – Nikifora. Malarz nie ogranicza się tu jedynie do roli postronnego obserwatora, ale skupia się także na odwzorowaniu panującej atmosfery, którą wzbogaca nienarzucającą się barwą. Charakterystyczny prymitywizm rysunkowy pojawia się i na tym obrazie artysty, który swoje malarstwo zamykał w cykle. Prezentowana praca należy do serii „Sportowcy”, jednej z najbardziej rozpoznawalnych w jego karierze (także „Droga”, „Robotnicy”, „Warszawa” czy „Podróż autostopem”). Na czym polega zobrażowana dyscyplina? Wbrew zapowiedzi nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek aktywnością. Chyba że taką jak codzienna prokrastynacja. Tytuł w sposób ironiczny nie określa sportowca, lecz człowieka palącego „Sporty” – popularne i niedrogie, dostępne w PRL-u papierosy. Nazwa kojarząca się więc ze zdrowiem, nie ma z nim, w rzeczywistości Dwurnika, nic wspólnego. Okres, w którym artysta tworzył cykl o „sportowcach”, obejmuje kilka dekad. Zaczął w 1972 roku, kiedy w Polsce rozpoczęła się epoka Edwarda Gierka – czasy złudnego, zaciągniętego na kredyt, dobrobytu. Zakończenie cyklu przypadło na rok 1992. Artysta zamknął więc swoją serię w epoce panującego już od kilku lat kapitalizmu.

Zjawisko bezrobocia rejestrowanego nie istniało przed 1990 rokiem. Ludzie przychodzili do pracy, mieli etaty i dostawali pieniądze. Zmieniło się to po 1989 roku, kiedy warunki rynkowe uległy transformacji. Utrzymywanie fikcji, że w PRL-u nie ma bezrobotnych, było dłużej niemożliwe, w roku 1990 było ich już ponad milion. Choć „bezrobocia nie było”, istniała rzesza ludzi wykonujących bezużyteczną, niemającą ekonomicznego uzasadnienia pracę. Ta sytuacja w różny sposób odbijała się na polskim społeczeństwie, co świetnie w swoim cyklu uwiecznił Edward Dwurnik.

„Sportowcy” to przekrój przez cały katalog typów ludzkich. Portretowani mają jednak cechy wspólne. Są to zazwyczaj obywatele z nizin społecznych, choć traktowani z ironią czy przymrużeniem oka, w rzeczywistości często obciążeni problemami. Jak choćby naczelną w ludowej Polsce dyscypliną, jaką był alkoholizm. Para na obrazie nie odwołuje się do żadnego z góry narzuconego zagadnienia. Jedynie tytuł może sugerować, że kiedyś coś więcej mogłoby się tu zadziać. Chwila tu i teraz, w tym mieszkaniu, z tą żoną, w tym mieście i to, co łączy cały cykl – w tym kraju. Zresztą u Dwurnika tekst sporadycznie mówi cokolwiek wprost, lepiej uznać go od razu za ironię (albo nie). Antyestetyzm i pragmatyczny stosunek do wykonywanego zawodu cechuje tu zarówno artystę, jak i bohaterów jego obrazu. „Po przejściach” to proza życia w wydaniu malarza, którego rzemieślnicza postawa odróżniała od innych pierwszoligowych artystów.

Zapytany, czy wierzy w posłanniczą rolę sztuki Dwurnik, odpowiedział twierdząco:

„STARAM SIĘ W NIEJ [SZTUCE] SYGNALIZOWAĆ PROBLEMY, KTÓRE NIKOMU NIE POWINNY BYĆ OBOJĘTNE. JEDNAK NIE UPRAWIAM ANI AGITACJI, ANI PROPAGANDY. Z PODPATRZONYCH SYTUACJI KOMPONUJĘ NA PŁÓTNIE OPOWIADANIA. CZASEM JEST TO ZABAWNA ANEGDOTA, KIEDY INDZIEJ DRASTYCZNA, BRUTALNA, CZY TRAGIKOMICZNA SCENA WZIĘTA Z ŻYCIA. DOPIERO DZIESIĄTKI, A NAWET SETKI OBRAZÓW MALOWANYCH W DŁUŻSZYM CZASIE SĄ W STANIE WYCZERPAĆ INTRYGUJĄCY MNIE PROBLEM”.

ROZMOWA Z JOANNĄ BONIECKĄ, „GAZETA WYBORCZA”, NR 148, 25.06.1992.



235 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Niech żyje wojna!", 1991

akryl, olej/piótno, 275 x 451 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'E. DWURNIK | 1991 | NIECH ŻYJE WOJNA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ DUŻY NR: 40 | E. DWURNIK | CYKL NR: XIX | PT: "NIECH ŻYJE WOJNA!" | 20'

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

52 700 - 84 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2020

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”. (08.09–07.10.2001), Cykl XIX „Podróże autostopem” (1991–1993), poz. 20, nr 1714, s. nlb.

„Na otwartym niebie – gładkich, błękitnych, niebieskich i szafirowych tłach – unoszą się głowy. Głowy na kolumnach jak pomniki, jak figurki szachowe, głowy ucięte przy szyi i głowy ujęte w popiersiu. Głowy w czapkach wojskowych i hełmach, i bez czapek, uśmiechnięte, krzyżące, plujące, grożące, szczerzące, smutne. A pomiędzy nimi, gdzieś, pojedyn- cza płonąca budowla, samochód, samolot, szachownica z wroną rozpościerającą skrzydła, przewracająca się kolumna, unoszący się samotnie wieniec laurowy... Tematyka prac ma związek z problemami współczesnego świata, z wojnami prowadzonymi przez różne mniej- szości i większości. Prowokacyjny tytuł nadany przez artystę temu cyklowi wskazywałby na zasadność tej metody walki o niepodległość. Ale same obrazy – użyte w nich symbole, alegorie, atrybuty oraz ich autorska interpretacja – zdają się podważać ten pogląd, a nawet go ośmieszać”.

Katarzyna Pikoń, „Niech żyje wojna”, „Gazeta Wyborcza”, nr 22/126, 28–31.05.1992





Edward Dwurnik był twórcą silnie zaangażowanym w aktualne sprawy społeczno-polityczne, co najlepiej oddają prace z lat 90. Cyklem „Niech żyje wojna!” artysta rozpoczął pracę nad obrazami-komentarzami do wydarzeń już nie tylko w kraju, ale i na świecie. Jednym z pierwszych asumptów były ruchy polityczno-społeczne w krajach byłej Jugosławii, później okrzyknięte jednym z najkrwawszych konfliktów w tej części świata od czasów drugiej wojny światowej. Rozpoczął się w 1991, kiedy bałkańska federacja rozpadła się na pomniejsze frakcje. Celem artysty było pobudzenie widza do myślenia i w konsekwencji – reakcji: „Chodzi o to, byśmy byli mniej obojętni. Te pełne ironii obrazy powinny zmusić do myślenia. Do oderwania się od codzienności i małych kłopotów: zbyt łatwo zapominamy o tragediach, które dzieją się obok nas.

W Jugosławii dla młodych i wspaniałych ludzi, którzy chwytają za broń i chcą walczyć, hasło ‘niech żyje wojna’ jest bliskie i prawdziwe. Ale tylko do momentu, kiedy młodość zastępuje śmierć, a w dominującym kolorem jest czerwień krwi. Bo wojna to także ból, cierpienie, nędza i rozpacz” („Niech żyje wojna!”, rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992).

„Niech żyje wojna!” to cykl niezwykle ekspresyjny, przejmujący. Dwurnik przedstawia w nim dryfujące w nieokreślonej przestrzeni groźne twarze, malowane szybko, zdecydowanie i w ostrych kolorach. „Są to głowy w hełmach, czapkach wojskowych, całe ich mnóstwo, a wszystkie umieszczone na błękitnym tle. Obrazy te mówią o walce. Mają być zachętą, akceptacją wojen wyzwoleńczych prowadzonych przez małe państwa. Uważam, że im więcej takich wojen wybuchnie, tym lepszy będzie tego skutek dla świata” (Edward Dwurnik, „Polityka” nr 13, 28.03.1992).

Zapytany, czy wierzy w posłanniczą rolę sztuki malarz, odpowiedział twierdząco. „Staram się w niej sygnalizować problemy, które nikomu nie powinny być obojętne. Jednak nie uprawiam ani agitacji, ani propagandy. Z podpatrzonych sytuacji komponuję na płótnie opowiadania. Czasem jest to zabawna anegdota, kiedy indziej drastyczna, brutalna, czy tragikomiczna scena wzięta z życia. Dopiero dziesiątki, a nawet setki obrazów malowanych w dłuższym czasie są w stanie wyczerpać intrygujący mnie problem” (rozmowa z Joanną Boniecką, „Gazeta Wyborcza”, nr 148, 25.06.1992). Wojna w rozumieniu Dwurnika to rzecz nieuchronna i powszechna. Odpowiadając na pytania związane z powstawaniem nowego cyklu, wspominając o aktualnych konfliktach, które dla pewnych grup są częścią codzienności. Dwurnik swoim cyklem dał wyraz poparcia dla dążeń niepodległościowych na Bałkanach, secesji Abchazji od Gruzji oraz działań militarnych w Górskim Karabachu, jednocześnie zwracając uwagę na ogrom militarnego okrucieństwa. Turpistyczny sposób przedstawienia ludzkich sylwetek podkreśla dramatyczny wydźwięk prac.

Motyw pojedynczych głów, nieco wyjętych z kontekstu tematycznej pracy, zaczął pojawiać się już we wcześniejszych cyklach, nad którymi pracował artysta. Jedną z pierwszych serii to „Gipsowy plener”, powstająca z przerwami kolejno w latach 1970-71, 1985 i 1990. Serię prac, malowanych w różnych stylach, spajają właśnie gigantyczne głowy: wyalienowane, pominięte, zapomniane jak relikty archeologiczne, wyłaniają się z tła przedstawień. W jednym z wywiadów artysta przyznawał, że za każdym razem, gdy przed jego oczami pojawia się krajobraz, w swojej wyobraźni malarz umieszcza w nim ogromną głowę.

236 †

PRZEMYSŁAW MATECKI / PAWEŁ ALTHAMER

"Ukrzyżowanie", 2020

kolaż, olej/piótno, papier, 210 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. MATECKI | P. ALTHAMER 2020 | >UKRZYŻOWANIE<'

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
16 900 – 25 300 EUR

WYSTAWIANY:
Paweł Althamer, Przemysław Matecki, „Family”, Museum Jerke, Recklinghausen, 24.10.2020–9.01.2021



Spotkanie potencjału twórczego dwóch znaczących artystów współczesnych tj. Przemek Matecki i Paweł Althamer jest niezwykle intrygujące. Możemy bowiem doświadczyć przenikania się myśli obu artystów, którzy przekraczając granicę autonomicznej pracy indywidualnej, spotykają się by wspólnie przyjrzeć się i twórczo wypowiedzieć na temat tytułowego „Ukrzyżowania”. Praca przedstawia kobietę przybitą do biało-czerwonego krzyża, co odnosi się do sytuacji politycznej i praw kobiet w Polsce. To jest szczerze wypełnione fotografiami modelek z magazynów i gazet, co jest charakterystycznym gestem dla twórczości Mateckiego. Artystę ciężko zaszufładkować, jego twórczość charakteryzuje eklektyczność, nieustannie porzuca on bezpieczną strefę malarskich tradycji, często sięgając po fotografię gazetową, wycinki z kolorowych magazynów i tworzy z nich materię malarską, wchodząc w obszar bliski kolażowi. Współczesna kultura wizualna jest dla Mateckiego rodzajem rezeruaru-śmietnika motywów, po które sięga i wykorzystuje. W jego pracach znaleźć możemy odwołania do popkultury w formie wizerunków znanych piosenek, aktorek, postaci filmowych czy gwiazd polityki. Najbardziej istotnym aspektem staje się moment wyabstrahowania, w wyniku którego fotografia czy postać traci swój kontekst związany z kolorowym magazynem. Matecki często sięga po rozpoznawalne, fotograficzne motywy, które zanikają na rzecz malarskiej gry, tworząc swoiste kontrapunkty malarskich kompozycji lub podają się jej działaniu kamuflażu. Paweł Althamer to artysta o uznanej międzynarodowej reputacji, znany ze swojej aktywności w przestrzeni publicznej, instalacji oraz oryginalnego podejścia do rzeźby. Natomiast Matecki to jeden z najciekawszych malarzy swojego pokolenia. Althamer to twórca rzeźb społecznych, w których kluczową rolę odgrywają relacje międzyludzkie. Podobnie jak dla Mateckiego, dla Althamera istotne jest konfrontowanie różnych materiałów i metod przedstawiania. Jeszcze przed podjęciem różnych malarskich kolaboracji, Matecki, pracując samotnie, prowadził wewnątrz swoich obrazów dialog między abstrakcyjną materią farby a wycinanymi z magazynów zdjęciami.



237

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Godło [2]", 2004

wydruk pigmentowy/dibond, papier archiwalny, 100 x 143 cm
ed. 7/9

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 500 - 16 100 EUR

WYSTAWIANY:

Łódź Kaliska, „Projekt Godło”, Galeria Karowa, Warszawa, 2004

Łódź Kaliska, „Projekt Godło – NEW POP”, Muzeum Kinematografii, Łódź, 2004

„Czkawka. 40 lat Grupy Łódź Kaliska”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 24.01-15.03.2020

LITERATURA:

Czkawka. 40 lat Grupy Łódź Kaliska, katalog wystawy, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, Radom 2017, ss. 126-127 (il.)

„Playboy”, marzec 2004, nr 136, s. 112 (il.)

Łódź Kaliska Muzeum NEW POP, listopad 2004, nr 1 (il.)

Ewa Nowina-Sroczyńska, Mistrzowie ostentacyjnej transgresji. Łódź Kaliska z antropologiem w tle, 2018, s. 212

Łódź Kaliska. Kolekcja Jacka Franasika, Kantor Sztuki, Łódź 2021, okładka 4 oraz s. 173 (il.)

Jan Bończa-Szabłowski, Łódź Kaliska. Mistrzowie skandalu wprawiają w zachwyt i sieją zgorzniecie, „Rzeczpospolita” 26.05.2017, <https://www.rp.pl/plus-minus/art10437481-lodz-kaliska-mistrzowie-skandalu-wprawiaja-w-zachwyt-i-sieja-zgorzniecie>

„Oni rewidują Polskę, bawiąc się w Polskę. Nie mają zakresu historycznego ani tematycznego. Co im wpadnie w sokowiórkę pomysłów, staje się materia koktajlu pitego jednym haustem, do upojenia. Jak zabawa, to zaba... wa!”.

Monika Małkowska



Na swoich 25 urodzinach grupa Łódź Kaliska przeprowadziła casting. Artyści poszukiwali młodej dziewczyny, która będzie uosobieniem narodowego godła. Pomysł zainspirowała akcja francuskich artystów desymbolizującej Mariannę, symbol narodowy Republiki Francuskiej. Członkowie Łodzi Kaliskiej nadali konkretny kierunek swoim poszukiwaniom, który obwieszczał Andrzej Kwietniewski: „Nasz orzeł musi być Polakiem, a najlepiej Polką, to jest obecnie bardziej poprawne, a najlepiej łodzianką, bo stąd się wywodzimy”. W swoistym manifestie, który towarzyszył dziełu, a spisany przez Andrzeja Kwietniewskiego pod tytułem „Próba personifikacji orła”, artyści dowodzili: „Polacy! W przyrodzie orzeł to też jest orlica przede wszystkim i poza wszelką dyskusją. Większa i cięższa oraz znacznie męźniejsza od samca, pani orzeł to wojownik i łowca, to strażnik gniazda rodzinnego i matka”. Natomiast inny artysta z Kaliskiej – Andrzej Wielogórski dodawał: „Nie chcemy kpić z polskiego orła. Przeciwnie, chcemy go uczłowieczyć i upięknąć”.

**„ZDAŻAJĄC DO PERSONIFIKACJI BLISKIEJ SERCU KAŻDEGO POBRATYMCA
ZNAD WISŁY, ORZEŁ NASZ POWINIEN BYĆ NAGI JAK WARSZAWSKA SYRENKA,
BUZIĘ MIEĆ JAK ONA – Z PROFILU ORAZ DIADEM EN FACE. A SKRZYDŁA MU DAMY
NIE OD FIKAJĄCEJ NOGAMI STRUSICY Z MOULIN ROUGE,
ALE Z NASZEJ RODZIMEJ ŻŁOTÓWKI”.**

ŁÓDŹ KALISKA

W grudniu 2003 odbyła się sesja fotograficzna, która Łódź Kaliska zorganizowała wspólnie z magazynem „Playboy”. Do studia przychodziły zaproszone przez artystów młode dziewczyny. Fotografował je Andrzej Świetlik. Za ubranie służyły im diadem ze sztucznymi brylantami. Wybrana w castingu orlica miała na imię Aneta. Powstały dwie prace zatytułowane „Godło”, jak awers i rewers jednej monety. Obie były publikowane w marcowym wydaniu „Playboya” z 2004. W katalogu aukcyjnym prezentujemy „Godło” [2], czyli jego drugą stronę.

Prowokacyjna akcja z godłem, podobnie jak inne happeningi artystyczne grupy Łódź Kaliska odwoływała się w swoich założeniach do stylistyki amerykańskiego pop-artu. Prace Kaliskiej o mocno erotycznym charakterze ukazują skomercjalizowaną rzeczywistość i uwypuklając niskie walory tego sztuki. Artyści grupy wyjmują wielkie symbole z ich pierwotnego kontekstu i wkładając je w nowe ramy, nadają im nowe znaczenia. Często działania grupy są postrzegane za kontrowersyjne a nawet skandalizujące. Taka sytuacja wiąże się również z prezentacją „orlic” na wystawie Łodzi Kaliskiej w „Elektrowni” w Radomiu w 2020, podczas trwania której zostało zgłoszone do prokuratury zawiadomienie o znieważeniu polskiego godła. W 2021 śledztwo w tej sprawie zostało umorzone „wobec braku znamion czynu zabronionego”.

Neoawangardowa grupa Łódź Kaliska powstała w 1979. Artyści, korzystając z tradycji konceptualizmu, postawili sobie za cel badanie aspektu widzenia i rejestracji o charakterze fotomedialnym, jako głównych środków wyrazu używając fotografii, filmu eksperymentalnego i performansów. Przez lata istnienia członkowie Kaliskiej reagowali na zmieniającą się rzeczywistość. Łódź Kaliska jest fenomenem – to najstarsza i ciągle działająca grupa artystyczna w Polsce. Jak napisał Jan Bończa Szabłowski: „Anglicy mają swoją żółtą łódź podwodną, my mamy wielobarwną Łódź Kaliską. Tamtą wylansowała czwórka artystów z Liverpoolu, naszą – pięćka rodzimych artystów równie niepokornych i szalonych. Może tylko mniej znanych. Albo powiedzmy szczerze – bardziej elitarnych. Ich działania wprawiają w zachwyt, ale też wywołują zgorznienie” (Jan Bończa-Szabłowski, Łódź Kaliska. Mistrzowie skandalu wprawiają w zachwyt i sieją zgorznienie, „Rzeczpospolita” 26.05.2017, <https://www.rp.pl/plus-minus/art10437481-lodz-kaliska-mistrzowie-skandalu-wprawiaja-w-zachwyt-i-sieja-zgorznienie>, dostęp: 14.11.2023).



238 †

JERZY TRUSZKOWSKI

1961

"Her Star on His Cross", 1984

olej, ołówek/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'Truszkowski'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Truszkowski | Her Star on His Cross' 1984'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Artysta zestawiał swastykę z krzyżem, pięcioramienną gwiazdę z flagą narodową, gwiazdę Dawida z emblematami wojskowymi. We wczesnych performansach Truszkowski dobitnie konfrontował te symbole z bólem własnego ciała rozcinanego skalpelem. Teraz niewyraźalny dramat fizycznej i psychicznej udręki przenosi na wizualną formę swoich obrazów. Warto spróbować wniknąć w ducha ich wyjątkowo wibrującej kaligrafii i udręczonej faktury. Tak ukształtowane przez artystę obrazy nabierają ponownie znaczenia dzięki i poprzez indywidualność, która wybudza je z bezwładu frazesów i przywraca do życia”.

M. Sitkowska, Jerzy Truszkowski, „Time and Tide”, Tokyo, 1992, s. 102

Jerzy Truszkowski jest jedną z barwniejszych postaci debiutujących artystycznie w latach 80. Performer, malarz, prekursor polskiej sztuki krytycznej lat 90. W czasach studiów wygłaszał teoretyczne wykłady czerpiąc od swojego idola Witkacego. Pozostawał pod wpływem teorii pozytywnego nihilizmu Andrzeja Partuma. Był artystą totalnym próbującym przekształcić własne życie w sztukę.

Performance stanowią najważniejszą część jego twórczości, która przyniosła mu prawdziwe uznanie w kraju i za granicą. W latach 80. tworzył ekspresyjne cykle „Nihilistyczny Alians Orgiastyczny” („NAO”) czy „Nihilizm Intelaktu”. Niejednokrotnie nadawał swojej sztuce ostre przesłanie. Dopuszczał się samookaleceń w toku tworzenia swoich prac, takich jak wycinanie skalpelem na rękach, twarzy czy torsie symboli gwiazd, krzyży etc. Malarstwo w twórczości Truszkowskiego dominować zaczęło od końca lat 80., podobnie jak swastyki, pentagramy czy heksagramy, obecne na jego obrazach.



239

GRZEGORZ KLAMAN

1959

"Symból", 2004

instalacja/tabletki placebo, drewno, plexi, śr.: 46 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Symból 2005 | Klaman G'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 100 EUR

LITERATURA:

„Zimno#3”, Modelarnia, Dawna Stocznia Gdańska, 2004

„Der Katholischen Faktor” in der zeitgenössischen Kunst aus Polen und Deutschland, Historisches Museum Minoritenkirche,

Städtische Galerie „Leerer Beutel”, Regensburg, Niemcy, 2009

„Grzegorz Klamana. Infekcja”, Galeria Sztuki Najnowszej MOS, Gorzów Wielkopolski, 2014

„Grzegorz Klamana. Rewolucja u bram”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Gdańsk 2015

Lata 90. to w działalności twórczej Grzegorza Klamana moment transformacji w stronę sztuki krytycznej. Klamana tworzył pod silnym wpływem filozofii Michela Foucaulta czy Jolanty Brach-Czajny, autorki eseju „Metafizyka mięsa” (który przedrukował w swoich katalogach). Mięso w pracach Klamana pojawiło się już w latach 80., zaś z czasem artysta zaczął stosować preparaty anatomiczne: fragmenty ludzkiego ciała zatopione w formalinie, wypożyczone z Akademii Medycznej. Kolejną warstwę interpretacyjną stanowiło nawiązanie do wątków religijnych. Powstałe w 1993 „Emblematy” z wykorzystaniem ludzkich preparatów Klamana zaprezentował we wnętrzu czynnego brukselskiego kościoła na wystawie „Irreligia”. „Moja praca w przestrzeni kościoła jest szczeliną, niszą w rozpoznanej rzeczywistości. Jest jak tajemnicza kaplica do medytacji człowieczeństwa, z jednej strony Ciało Chrystusa, z drugiej ciało anonimowego człowieka: nasze ciało. Obecni oglądający-wierni są pomiędzy dwoma dyskursami: wiary i ciała otwartego szukającego miejsca, stawiającego pytania”. Wątki religijne – a raczej symboliki związanej z religią – ujawniły się m.in. w „Anatomii politycznej ciała” (1995), kiedy artysta wykorzystał preparaty jelit ludzkich, uformowane w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy.

Dekada lat 90. to także kontynuacja aktywności Grzegorza Klamana na polu kuratorskim i organizacyjnym. W 1992 roku wraz ze środowiskiem artystów związanych z Wyspą opracował projekt Otwartego Atelier z siedzibą w Łażni Miejskiej w Gdańsku. Od 1994 jest prezesem założonej z Jarosławem Barołowiczem i Adamem Gajdą Fundacji Wyspy Progress. Przez ponad 30 lat, Klamana był autorem i współautorem kilku tysięcy wydarzeń, wystaw, pokazów, warsztatów, koncertów i debat. Klamana był też kuratorem wystawy „Pasja” Doroty Nieznalskiej w Galerii Wyspa, po której artystka została oskarżona o obrazę uczuć religijnych. W 2002 roku nakręcił film z udziałem artystki, uderzanej w twarz w miarę, jak wysłuchiwała wypowiedzi internautów na swój temat. Po 1999 artysta skupiał się na takich zagadnieniach jak historia a teraźniejszość, człowiek w obliczu władzy, przestrzeni publicznej, symboli narodowych (np. instalacja „Europa”, 2003; „Flagi dla Unii Europejskiej”, 2006; „PolEnd”, 2006), globalizacji i komercjalizacji. Szczególnie ważne w dorobku Klamana są działania wokół Stoczni Gdańskiej, rozumianej nie tylko jako instytucja czy obszar topograficzny, ale również miejsce mitologiczne. Z okazji 20-lecia porozumień sierpniowych, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia zorganizowało powstanie na terenie Stoczni Gdańskiej monumentalnej realizacji „Drogi do Wolności”, która już teraz stała się elementem historii.



240

BARTŁOMIEJ KIEŁBOWICZ

1985

"Uchodźca", 2022

gwasz, tusz/papier, 40 x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'BARTŁOMIEJ | KIEŁBOWICZ | "UCHODŹCA" | 2022'

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR

„Czasem tęsknię za spokojem, za uprawianiem kontemplacyjnej sztuki, która jest bardziej wewnętrzną podróżą. Z drugiej strony czuję, że w obecnej rzeczywistości ignorancją byłoby nie zabierać głosu w ważnych sprawach”.

Bartek Kiełbowicz

Dla Bartka Kiełbowicza czas pandemii był czasem ewolucji w twórczości. W jego pracach, jeszcze bardziej niż wcześniej, można zauważyć przewagę jakości rysunkowych nad piktoralnymi aspektami malarskiej kompozycji. Stąd również współpraca artysty z tygodnikiem „Polityka”, w którym zaczęły ukazywać się jego rysunki. Kiełbowicz tak mówi o tym czasie: „Pandemia coś we mnie zmieniła. W polityce zaczęły się dziać rzeczy, które mnie bezpośrednio dotyczą. Wystarczyło otworzyć gazetę albo wyjść na ulicę i już miałem 20 nowych inspiracji. Zaczęłem rysować i opowiadać o tym, co się dzieje. Moje posty na Facebooku i na Instagramie zaczęli komentować ludzie, a rysunki publikuje m.in. magazyn 'Polityka'. Poczułem, że to ten moment w życiu, kiedy rzeczywiście mam coś do powiedzenia i chcę to powiedzieć. Czasy są szybkie i rysunek jest dużo szybszy niż malarstwo, żeby coś pokazać” (Aleksandra Koperda, Bartek Kiełbowicz: Sztuka jest podróżą, Hygge, <https://hygge-blog.com/bartek-kielbowicz-sztuka-jest-podroza>, dostęp: 15.11.2023).

Autor potwierdza, że rysunek jest dla niego formą natychmiastowego reagowania na bieżące wydarzenia. Możliwością podnoszenia najtrudniejszych i najbardziej poruszających go spraw, takich jak na przykład sytuacja uchodźców na granicy polsko-białoruskiej. Zwróceniem uwagi na ten temat jest prezentowana na aukcji praca „Uchodźca” z 2022. Człowiek zawieszony na krzyżu nie jest jednak męczennikiem na wzór boski. Odwrócona do góry nogami postać kojarzy się raczej z kultem satanistycznym, a tytułowy uchodźca ze złem wcielonym. Dzięki publikacjom prac na portalach społecznościowych czy w prasie, Kiełbowicz zapewnia swoim rysunkom ogromną publiczność, która może zapoznać się z tymi dziełami nie wychodząc z domu. Komentarze i powstające z nich dyskusje bywają niekiedy objawami hejtu, który dosięga artystę.



241 †

TOMASZ SŁUPSKI

1970

"Wyjście z ruin kościoła w Bałtyjsku"

akryl/plótno, 180 x 140 cm

sygnowany i opisany na odwrociu, na bieżym: 'Wyjście (z ruin kościoła w Bałtyjsku) 180 x 140 TOMASZ SŁUPSKI'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:

Tomasz Słupski. Malarstwo, Wytwórnia Sztuki, Warszawa, 7-30.11.2006



242 †

ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

"Pochody", 1974

olej/piótno naklejone na płytę pilśniową, 24 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'

opisany na odwrociu: '24 x 30 | Pochody | 1975' oraz nalepka z aukcji na rzecz Solidarności (z nr 273)

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

16 900 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja ZPAP na rzecz NSZZ „Solidarność”, Warszawa, listopad 1980

Agra-Art, 2004

kolekcja prywatna, Warszawa

„Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczelne wypełnianie czasu. Towarzyszy temu mechaniczne powielanie stereotypów. Bywają one przyjmowane bez chęci kontrolowania. Bywają też odrzucane z pozycji 'retrostereotypów'. Sztuka stanowi antidotum. Jej zasadniczą funkcją jest otwieranie drzwi. Z tej zasadniczej – wynikają inne”.

Erna Rosenstein



ARTYŚCI Z „SOLIDARNOŚCIĄ”

Strajki pracownicze oraz późniejsze powstanie „Solidarności” skłoniły do aktywizacji uśpionych dotąd związków i stowarzyszeń artystycznych. Jeszcze przed formalnym podpisaniem Porozumień Gdańskich Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) podjął uchwałę wyrażającą poparcie dla strajkujących robotników. Jak możemy przeczytać w postanowieniu:

„Związek Polskich Artystów Plastyków jest głęboko poruszony kryzysem, jaki dotknął nasz naród i kraj. Solidaryzujemy się z robotnikami i intelektualistami polskimi walczącymi z determinacją o prawo rzeczywistego współdecydowania o losach kraju. O prawa człowieka określone w postanowieniu ONZ oraz Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy Europejskiej w Helsinkach.

Popieramy apel intelektualistów polskich z dnia 20 sierpnia 1980 r. Również i w naszym przekonaniu kryzys, który ogarnął kraj ma charakter globalny – polityczny, społeczny, gospodarczy i kulturowy.

Związek Polskich Artystów Plastyków – samorządne stowarzyszenie twórcze i zawodowe (...) w pełni rozumie postulaty wysuwane przez klasę robotniczą. Również i my wskazywaliśmy na postępujący kryzys kultury polskiej i degradację środowiska człowieka. Również i nasz głos został zignorowany. (...) Z całą mocą przyłączamy się do postulatów utworzenia niezależnych związków zawodowych. Domagamy się także stworzenia skutecznych gwarancji swobodnej i publicznej informacji i wyrażania poglądów oraz równego dostępu do środków masowego przekazu. Zasady demokracji

należą do wielowiekowej tradycji Rzeczypospolitej Polskiej. Wyrażamy przekonanie, że historyczne chwile, które obecnie przeżywamy będą tej tradycji kontynuacją” (źródło: https://ipn.gov.pl/ftp/pub/rkn/plastyka_wystawa.pdf, dostęp: 15.11.2023).

Dzięki inicjatywnie ZPAP, w różnych regionach Polski zorganizowano specjalne aukcje dzieł sztuki, mające na celu zebranie środków finansowych na rzecz ruchu „Solidarność”. Jedną z większych takich imprez została przeprowadzona w listopadzie 1980 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Aukcja odbyła się w hallu głównym Muzeum i ściągnęła tłumy. Jak wspominał syn artystki Adam Sandauer, Erna Rosenstein była zatwardziałą komunistką. Za jej poglądy spotykał ją ostracyzm i wykluczenie z życia

społecznego – po raz pierwszy podczas okresu realizmu socjalistycznego, kiedy to artystka negowała przyświecającą tej ideologii przesłanki, a po raz drugi – po upadku komunizmu, gdy polskie instytucje kultury były poddane reformie i „czystkom” po poprzedniej epoce. Choć początkowo poparła „Solidarność”, o czym świadczy prezentowana w katalogu praca, przekazana na aukcję charytatywną w 1980, kilka lat później stanęła jednak u boku męża, pisarza Artura Sandauera, który poparł gen. Jaruzelskiego i stan wojenny i stanął na czele Narodowej Rady Kultury. Przez ostatnie lata życia Rosenstein pozostawała więc na marginesie nowo kształtującej się sceny artystycznej. Jej niezwykły dorobek odkryto ponownie dopiero po jej śmierci.



243 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Manifa", 2012

akryl/piótno, 60 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Cisowski 2012 | MANIFA'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Gdy nanoszę jakiś element, badam jego znaczenie, funkcję, na ile jest w stanie ukonstytuować się w obrazie. Bazą czy też elementem odniesienia może być każdy przedmiot zaczerpnięty z kultury masowej, tudzież komiksów, świata reklam. Badam, weryfikuję, na ile potrzebuje tego obraz, następnie odwołuję się do swojej wyobraźni i zestawiam pozornie obce bajki, nadając im nowe znaczenie”.

Andrzej Cisowski

Andrzej Cisowski jest doskonale znany ze swojego zainteresowania kolażem, za pomocą którego wchodził w dialog z kulturą masową. Pozostając twórcą oryginalnym i autentycznym, rozwijał swoją sztukę etapami. Zanim zaczął eksperymentować, wykorzystując różne motywy należące do powszechnie znanych wytworów konsumpcjonizmu, pozostawał pod wpływem „Nowych Dzikich”, czyli nurtu, który osiągnął sukces w latach 80. Neoekspresjoniści ukształtowali Cisowskiego jeszcze podczas studiów w Polsce, przed wyjazdem do Niemiec, gdzie zaczął usilniej poszukiwać własnego języka artystycznego i czerpać inspirację m.in. z dzieł Jeana-Michela Basquiata, który stał się jego artystycznym guru.

Twórczość Cisowskiego, która początkowo opierała się na doświadczeniach malarskich „Nowych Dzikich”, zaczęła się od nich stopniowo oddalać. Pierwsze widoczne inspiracje Jean-Michel Basquiatem w obrazach

Cisowskiego pojawiły się końcem lat 80. Były to szybko malowane postacie zaangażowane w konkretne czynności i umiejscowione na neutralnym tle. Na początku lat 90. artysta swoje kompozycje wzbogacił o inskrypcje – absurdalne historie, malarskie anegdoty, często zwieńczone również konkretnymi tytułami. Cisowski swój kunszt literacki i fascynację Basquiatem rozwijał przez kilkanaście lat, tym samym porzucając pierwotne zainteresowania neoekspresjonizmem. Absurd stał się jego znakiem rozpoznawczym, który był efektem szczególnej swobody artystycznej, wplataniem tekstu w obrazy oraz specyficznego poczucia humoru. Choć kompozycje obrazów wypełniały pozornie niepowiązane ze sobą elementy, to w ukazanych tu postaciach, utrzymywanych w jednej kolorystyce, można dostrzec pewną konsekwencję. Tych cech nie odnajdziemy jednak w ukazanej w niniejszym katalogu pracy pt. „Manifa” z 2012, przez co wydaje się ona jeszcze bardziej interesująca.



244

PATRYK SROCZYŃSKI
1988

"Rentgen"

akryl/plótno, 50 x 40 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'RENTGEN | PATRYK | SROCZYŃSKI'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR





245

JACEK SROKA

1957

"Bomby domowej roboty", 2007

olej/plótno, 50 x 121 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części: '18K64 (A-D) | 2007 | BOMBY | DOMOWEJ | ROBOTY | JACEK | SROKA'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

Jacek Sroka, „Bomby domowej roboty - obrazy i grafiki”, Galeria BWA, Ostrowiec Świętokrzyski, 2011

„JAKO KILKULETNI CHŁOPIEC CHADZAŁEM Z OJCEM DO SUKIENNIC, UWIELBIAŁEM OBRAZY, NAWET NIEKONIECZNIE PIERWSZOPLANOWE. NAWET W TRZECIM SZEREGU GAPIÓW W PRZYSIĘDZE KOŚCIUSZKI ZNALEŻĆ MOŻNA CIEKAWĄ SYTUACJĘ CZY ZABAWNĄ, I POZA KONTEKSTEM, FACJATĘ. DOBRZE TEŻ PAMIĘTAM OBRAZ SZKOŁY HISZPAŃSKIEJ W MUZEUM CZARTÓRYSKICH PRZEDSTAWIAJĄCY ‘PIĘKNOŚĆ’ Z MONSTRUALNĄ NAROŚLĄ NA NOSIE. NO I POCHODNIE NERONA - TO BYŁ TEATR BOGATY I ZAKAZANY.

BYŁO TEŻ I INNE ŹRÓDŁO: OJCIEC CZYTYWAŁ MI KSIĄŻKI, W TYM MAŁEGO BIZONA ARKADEGO FIEDLERA. PARADOKUMENTALNA I SMUTNA OPOWIEŚĆ O ŻYCIU INDIAŃSKIEGO CHŁOPCA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU ILUSTROWANA BYŁA RYCIAMI OBRAZÓW AMERYKAŃSKIEGO MALARZA GEORGE’A CATLINA. SCENY Z POLOWAŃ, EGZOTYCZNE TAŃCE, DZIKIE RAJDY I ETNOGRAFICZNE WYOBRAŻENIA INDIAN ZROBIŁY NA MNIE OGROMNE WRAŻENIE. CZUŁEM TEŻ DYSONANS: Z JEDNEJ STRONY FANTASTYCZNY, BARWNY ŚWIAT ROMANTYCZNEGO DZIKUSA Z OBRAZÓW CATLINA, Z DRUGIEJ SMUTEK, NĘDZA I ZAPOMNIENIE WYZIERAJĄCE Z AUTENTYCZNYCH FOTOGRAFII ZAMIESZCZONYCH W KSIĄŻCE. DLA PIĘCIOLETNIEGO CZŁOWIEKA TO BYŁ POWAŻNY PROBLEM. ZROZUMIAŁEM, ŻE SZTUKA NIE TYLKO OPISUJE ŚWIAT, ALE TEŻ GO ZMIENIA (PRZYNAJMNIEJ NA PAPIERZE, ALE TO ZAWSZE COŚ).

DOPIERO W UBIEGŁYM ROKU W NOWYM JORKU MIAŁEM OKAZJĘ OBEJRZEĆ ORYGINAŁY PRAC CATLINA, NIEKTÓRE CIEKAWY, ALE WZRUSZENIE ODESZŁO, JAK MÓWIĄ SŁOWA PIOSENKI.

OCZYWIŚCIE RYSOWAŁEM I MALOWAŁEM. PEWIEN ‘POMYSŁ’ Z TAMTEGO OKRESU WYKORzystaŁEM PO CZTERDZIESTU LATACH W OBRAZIE DON KISZOT W KUCHNI: KOŃ ‘WIDZIANY’ Z GÓRY MA JEDNOCZEŚNIE NOGI ‘WIDZIANE’ Z BOKU. CZYLI POŁĄCZENIE OBSERWACJI Z WIEDZĄ. W POŁOWIE LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH ‘POPEŁNIŁEM’ NAWET COŚ W RODZAJU WESTERNOWEGO KOMIKSU, ALE MIEWAŁEM TEŻ WTEDY INNE RYSUNKOWE FASCYNACJE: ANTYKIEM CZY TZW. KULTURAMI PRYMITYWNYMI”.

JACEK SROKA

Pierwszego kwietnia 2011 roku w Galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim miał miejsce vernisaż wystawy prac Jacka Sroki, zatytułowanej „Bomby domowej roboty”. Zaprezentowano czterdzieści trzy obrazy (w tym kilka po raz pierwszy) oraz osiem grafik. Prezentowany obraz pochodzi z tej serii. Przedstawia, jakże by inaczej „Bomby domowej roboty”. Dokładnie to cztery i o szalenie wyszukanej konstrukcji. Każda z nich jest inna. Jedna zrobiona z kasety magnetofonowej, inna zaś z paczki cukru. Użyte materiały wprowadzają widza zarówno w konsternację jak i rozbawienie. Co jest dosyć nietypowe. Bowiem prace Jacka Sroki mają zazwyczaj mroczny i niepokojący charakter. Przywodzą na myśl twórczość niderlandzkiego malarza Pietera Breugla. W jego malarstwie przeważa metafora i groteska. Łączona z elementami współczesnego ekspresjonizmu. Profesor Tomasz Gryglewicz, w eseju komentującym prace artysty, zebrane w albumie „Jacek Sroka” tak pisze o świecie kreowanym przez krakowskiego twórcę: „Klimat prac Jacka Sroki przy pierwszym zetknięciu wydaje się być ponury i groźny. Panoszą się w nich demoniczne moce. Przygnębiający nastrój rozpogadza jednak paradoksalny komizm, towarzyszący nawet najbardziej drastycznym, sadystycznym scenom. (...) Odbiór jego dzieł staje się zajęciem fascynującym, gdyż rozgrywa się na wielu poziomach. Widz po otrzymaniu pierwszego gwałtownego uderzenia, po oczach ostrych formami i barwami, może poświęcić się dalszej, spokojniejszej i bardziej intrygującej lekturze obrazu, która wciąga go do tajemniczego świata znaków i przedstawień. Obok sfery wizualnej wyobraźnię odbiorcy rozbudza warstwa semantyczna jego prac. Ważną rolę odgrywa, podobnie jak u surrealistów, często zagadkowy, zaskakujący tytuł obrazu lub grafiki. Sens przedstawienia plastycznego uzupełniają inskrypcje i napisy, nanoszone często na płaszczyznę obrazową”.



246

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938-2020

"Identyfikacja zbiorowa I", około 1978

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany i opisany na krośnie na odwrociu: 'SŁ. LEWCZUK "IDENTYFIKACJA ZBIOROWA" I [...] I I' oraz pieczętka atelier artysty

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR

WYSTAWIANY:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, ZPAP Kraków, listopad 1978

LITERATURA:

Sławomir Lewczuk. Malarstwo, katalog wystawy, ZPAP, Kraków 1978, s. nlb. (il.)

W swojej twórczości Sławomir Lewczuk koncentrował się na trzech kluczowych aspektach: malarskiej przestrzeni, kolorze i świetle, które wspólnie kształtowały charakter i jedność treści z formą w jego dziełach. Definiując przestrzeń, artysta nie tylko wyznaczał jej granice, ale i podkreślał jej tematyczną głębię. Prace Lewczuka, często bawiące się z perspektywą i ignorujące zasady grawitacji, wyróżniały się zarówno małymi, jak i dużymi formatami, co pozwalało na różnorodność malarskich efektów. Większe płótna otwierały możliwości dla bardziej skomplikowanych przedstawień, podczas gdy mniejsze formaty sprzyjały izolacji i skupieniu na konkretnych formach, czyniąc atmosferę bardziej intymną.

Światło w pracach Lewczuka nie tylko podkreślało wybrane elementy, ale również sugerowało naturę oświetlonego fragmentu lub dramatyzm całej kompozycji. Czasem wydobywał je z wnętrza obrazu, co nadawało pracy tajemniczy nastrój. W kwestii koloru, który służył jako narzędzie przekazu, Lewczuk często wybierał surowe, chłodne barwy, które harmonizowały z poruszaną tematyką. Szarości, ciemne czerwienie i brązy, rozjaśniane pojedynczym, żywym akcentem kolorystycznym, przyczyniały się do formowania jego charakterystycznego, artystycznego wizerunku.



247 †

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

1945

"The Epoch Times", 2005

technika mieszana/karton, papier, 58 x 77 cm (wymiary jednej części)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'The Epoch Times" | JKozłowski, 2005'
każda z części sygnowana i numerowana: 'Kozłowski [numer obiektu]'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Cykl „Recycled News” autorstwa Jarosława Kozłowskiego tworzy zbiór gazetowych stron z całego świata, które artysta pokrył akwarelami, tworząc z nich artystyczne dzieła. Gazety, zwykle służące jako narzędzie przekazywania wiadomości, zostały wybrane bez względu na kraj pochodzenia, język publikacji czy profil polityczny, co podkreśla ich uniwersalny charakter. Przez zamalowanie ich treści Kozłowski symbolicznie kwestionuje ich autentyczność i wiarygodność. Jego prace prowokują do refleksji nad zalewem informacji i rolą mediów w dzisiejszym świecie, jednocześnie zwracając uwagę na estetyzację polityki i medialnego szumu. W omawianym dziele wykorzystane zostały strony z amerykańskiego dziennika „The Epoch Times”.



ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Kanon Sprzeciwu · 1416ASW131 · 7 grudnia 2023

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....
Imię i nazwisko

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

.....
Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....
Miasto Kod pocztowy

.....
Adres e-mail

.....
Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą

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

DESA UNICUM

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

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

Tak Nie

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

Tak Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Anna Szynkarczuk 203, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 224, 227, 231, 235, 239, 246, 247

Paulina Janiszewska 207, 229, 232

Olga Winiarczyk 202, 230, 236

Kama Pogorzelska 219, 234, 238

Karolina Jankowska 209, 245

Katarzyna Żebrowska 233, 237

Alicja Sznajder 242

Agata Matusielańska 225

Nicole Lewandowska 243

Paulina Brol 201, 216

Wiktor Komorowski 226

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KANON SPRZECIWU 7 GRUDNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Wstęp: Dorota Monkiewicz / fot. Marek Krzyżanek

Wstęp: Aukcja dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność” w Muzeum Narodowym w Warszawie, listopad 1980. Fot. Erazm Ciołek/©A. Ciołek

Poz. 201 Monika Drożyńska. Fot. Grażyna Makara /dzięki uprzejmości artystki

Poz. 205 Piotr Uklański. Fot. Mariusz Gaczyński/East News

Poz. 208 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry” / fot. Archiwum artysty

Poz. 209 Wilhelm Sasnal. Fot. Michał Woźniak/East News

Poz. 214 Ekspozycja wystawy Alfreda Lenicy w „Zachęcie”, Warszawa 1974. Fot. Erazm Ciołek/©A. Ciołek

Poz. 216 Dorota Kuźnik /Fot. dzięki uprzejmości artystki

Poz. 217 Katarzyna Kozyra, „Olimpia”, 1996/2017. Kolekcja prywatna /fot. Marcin Koniak, DESA Unicum

Poz. 217 Katarzyna Kozyra, „Olimpia” (Biała), 1996/2017. Kolekcja prywatna /fot. Marcin Koniak, DESA Unicum

Poz. 218 Sławomir Witkowski /fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 220-223 Erazm Ciołek na tle „Wystawy walizkowej” na murach Cytadeli w Warszawie. Fot. Erazm Ciołek/©A. Ciołek

Poz. 224 Paweł Kowalewski. Fot. Andrzej Świetlik /dzięki uprzejmości artysty

Poz. 230 Odwrocie pracy Jacka Jankowskiego „Pontona”, „Czas stanął i dymią kominy...”

Poz. 232 Strona z dziennika Zbyluta Grzywacza z 10 maja 1977 ze szkicem Pegaza z opisem pracy „pegaz - skrzydła gazetowe w strzępach, resztki fruują w powietrzu - w kolejce (od prawej) ludzie czytający gazetę” /dzięki uprzejmości p. Joanny Bonieckiej

Poz. 232 Strona z dziennika Zbyluta Grzywacza z 11 maja 1977 ze szkicem Pegaza z datą 25.07.77 / dzięki uprzejmości p. Joanny Bonieckiej

okładka front poz. 210 Marcin Maciejowski, „A. Lepper, St. Łyżwiński. Postowie”, 2003

okładka II – strona 1 poz. 209 Wilhelm Sasnal, „The Sea 1”, 2005

stron 2-3 poz. 214 Dorota Kuźnik, „(Nie)mamy”, 2023

strony 4-5 poz. 206 Piotr Uklański, Bez tytułu (Powstanie Warszawskie '44 - Filtry), 2009

strony 6-7 poz. 218 Sławomir Witkowski, „Ty, ty i ty”, 1989

strony 8-9 poz. 226 Ryszard Woźniak, „Sukces Syzyfa”, 1984

strona 10 poz. 214 Alfred Lenica, „Chile, Chile”, 1974

strona 16-17 poz. 239 Grzegorz Klaman, „Symból”, 2004

strona 179 poz. 224 Paweł Kowalewski, „Zaufaj Panu i czyń dobrze”, 1985

strona 181 poz. 234 Edward Dwurnik, „Po przejściach”, 1978

strona 182-183 poz. 217 Katarzyna Kozyra, „Olimpia” (Starsza Pani), 1996/2017

strona 184-okładka III poz. 208 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, „Luft”, 1976

okładka tył poz. 232 Zbylut Grzywacz, „Pegaz” z cyklu „Wołowy”, 1977

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1416ASW131









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

DESA.PL