

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

POP-ART • POPKULTURA • POSTMODERNIZM

AUKCJA 27 CZERWCA 2023 WARSZAWA





K

R

O

P

E

L

K

A

Průmyslová

MONOPOLY

35

p **f** **z** **e** **r**

XANAX

0 1



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

POP-ART • POPKULTURA • POSTMODERNIZM

AUKCJA 27 CZERWCA 2023

CZAS AUKCJI

27 czerwca 2023 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

15 – 27 czerwca 2023
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Nicole Lewandowska
tel. 788 244 975
n.lewandowska@desa.pl

Katarzyna Szczęsna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



MARTA LISIAĆ
m.lisia@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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



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



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



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



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



ANNA ROŹNIECKA
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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielawska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



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



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



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



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



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



MONIKA ZABEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabelowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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



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



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



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



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



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



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



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

INDEKS

Althamer Paweł 43	Kubiak Lidia 34
Bator Lech 46-47	Libera Zbigniew 17
Bogacka Agata 16	Maciejowski Marcin 15
Chromy Bolesław 53	Mianowski Lucjan 29
Ciapało Czesław Pius 11-12	Młodożeniec Piotr 30
Cieśliewicz Roman 26	Monstfur 40-41
Cisowski Andrzej 1-2	Nawrot Anna 37
Curyło Julia 35	Nikić Ivo 51
Dobkowski Jan 6-9	Skaper Ewa 36
Dominik Tomasz 20	Sobczyk Marek 18
Dwurnik Edward 21	Strumiłło Andrzej 27-28
Fuss Peter 38	Szajna Józef 32
Hasiór Władysław 33	Szeszycka Katarzyna 42
Iwańczak Wojciech 13	Szłaga Radek 14
Jarmoliński Bartek 48	Świerzy Waldemar 23-25
Kaliska Łódź 4	Toman Sławomir 3
Kamieński Marek Dariusz 31	Twożywo Grupa 39
Kawiak Tomasz 55	Walczak Ireneusz 54
Koniuszek Wojciech 49	Warhol Andy 5
Korolkiewicz Łukasz 22	Wilk Rafał 52
Kowalewski Paweł 19	Wiśe Jędrzej 44-45
Kowalik Marcin 50	Zieliński „Jurry” Jerzy Ryszard 10
Krawczyk Wojciech 34	Zięta Oskar 56

okładka front poz. 6 Jan Dobkowski, „Tańcząca”, 1970 II okładka poz. 10 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”, „Kapelusz na święto”, 1975 strona 3 Katarzyna Szeszycka, „Baba na rowerze”, 2010 strona 4 poz. 44 Jędrzej Wiśe, „Xanax”, 2023 strona 6 poz. 23 Waldemar Świerzy, Micky III okładka poz. 5 Andy Warhol „Gravy’s Zebra” z cyklu „Endangered Species”, 1983 IV okładka poz. 3 Sławomir Toman, Bez tytułu z cyklu „BT 2’19” – dyptyk, 2019 tytuł aukcji Sztuka Współczesna. Pop-art · Popkultura · Postmodernizm 27 czerwca 2023 kod aukcji 1338ASW123 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

1 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"**Sheep Dolly**", 2005

olej/piótno, 78 x 62 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. CISOWSKI 2005'

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 800 - 2 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Bawię się formą oraz motywami, odszukuję ich fragmenty w nowych sytuacjach i zestawieniach, a kieruje mną potrzeba eksperymentowania”.

Andrzej Cisowski



2 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Harry", 2005

olej/piótno, 190 x 250 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '6.11.05 | A.CISOWSKI | 143/05 | "Harry" | 190x250'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 200 – 17 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Przedstawienie musi mieć niezwykłą, ponadzmysłową atmosferę.
Kolaże stanowią dla mnie bazę wyjściową do odszukania tych
sprzeczności, które decydują o naszym życiu”.

Andrzej Cisowski





NA GRANICY ABSURDU

Zainteresowania Andrzeja Cisowskiego kolażem i sztuką komiksu szczególnie nasiliły się po wyjeździe do Niemiec w 1987, gdzie odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Okres ten okazał się być punktem zwrotnym w twórczości Cisowskiego. Świeży start i możliwość nauki warsztatu u A. R. Pencka i Konrada Klaphecka stały się bodźcem do dalszego rozwoju. Choć pozostawał pod wpływem „Młodych i Dzikich”, którzy ukształtowali go podczas studiów w Polsce jeszcze przed wyjazdem do Niemiec, to z czasem podjął poszukiwania własnego języka artystycznego. Cisowski czerpał nieustanną inspirację z dzieł Jeana-Michela Basquiata, który był jego artystycznym guru (finalnie miał możliwość spotkania go osobiście na dwa miesiące przed śmiercią). Pierwsze szybko malowane postacie zaangażowane w konkretne czynności i umiejscowione na neutralnym tle pojawiły się u Cisowskiego w obrazach już z końca lat 80. Na początku lat 90. artysta swoje kompozycje wzbogacił o inskrypcje – absurdalne historie, malarskie anegdoty, często zwieńczone również konkretnymi tytułami. Cisowski swój sztuki literacki i fascynację Basquiatem rozwijał przez kilkanaście lat, tym samym porzucając swoje 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. Tematy do obrazów artysta czerpał z gazet, książek czy telewizji. Pozorny bałagan złożony z zestawionych krótkich tekstów, różnych zwierząt, maskotek i amorficznych wytworów wyobraźni wynikał z potrzeby uporządkowania przedstawienia odczuwanej przez Cisowskiego.

Pomocne w kształtowaniu przestrzeni okazało się być sięganie po tzw. struktury – geometryczne podziały będącą kolejnym znakiem rozpoznawczym w twórczości artysty. Działania te przyczyniły się do powstania cyklu dzieł zatytułowanych „Obraszy”, które były malowane na wzorzystych tkaninach, obrusach i chustkach. Ich wystawa w Galerii Kordegarda w Warszawie (2004) i w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej (2006) zwieńczyła ten charakterystyczny okres twórczości Cisowskiego, zwany również neopopowym. U zbiegu tych dwóch ekspozycji powstał prezentowany obraz zatytułowany „Harry”, należący do cyklu „American dream of life” prezentowanego w ramach wystawy „Dwadzieścia lat później” w Galerii Promocyjnej w Warszawie w 2005. Wernisaż ekspozycji stał się również okazją do wręczenia artyście nagrody kwartalnika EXIT za 2005 rok za wieloletnią kreatywną obecność w różnych dziedzinach aktywności twórczej. Cechą charakterystyczną wszystkich, wielkoformatowych prezentowanych tu dzieł są gęsto umieszczone w obrębie kompozycji symbole i rysunki – komentarz lub autorska interpretacja amerykańskiej kultury masowej 2. połowy XX wieku. Tematy swobodnie czerpane z komiksów, reklam i prasy przywodzą na myśl tradycję pop-artu. Znane motywy na obrazach Cisowskiego są umieszczone w nowych zestawieniach i sytuacjach, tym samym odzwierciedlając świadomość współczesnego odbiorcy bombardowanego nieustannie obrazami kultury masowej, gdzie równorzędnie są zestawione ze sobą twarze polityków, postacie z kreskówek, idee i hasła reklamowe. Przedstawione wydarzenia zostały namalowane przez Cisowskiego z użyciem wszelkich skrótów tworzących iluzję miejsca i materii. Jak zauważyła Agata Smalcerz, są one nośnikami skojarzeń z obrazami Richarda Hamiltona, gruntując tym samym pop-art jako główne źródło inspiracji: „Andrzej Cisowski urodził się, by malować. Patrząc na jego niezwykle bogaty dorobek, odnosi się wrażenie, że sublimuje on w postaci kolejnych płócien nadmiar obrazów, którym przepełniona jest współczesna rzeczywistość” (Agata Smalcerz, Popartowski Andrzej Cisowski. Szyb Wilsona, Katowice, do 29.03.2013, źródło: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/kronika/28203>, dostęp: 1.06.2023).



3

SŁAWOMIR TOMAN

1966

Bez tytułu z cyklu "BT 2'19" – dyptyk, 2019

olej/piótno, 46 x 65 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu obu części: 'TOMAN'S | BEZ TYTUŁU | 2019 | Z CYKLU BT 2'19 | OLEJ'

estymacja:

10 000 – 12 000 PLN

2 300 – 2 700 EUR

„Popartowskie obiekty – przeniesione na stabilne i trwałe podłoże płótna – żyją własnym życiem. Pozornie chłodne, wyrwane z naturalnego środowiska, czują się tu jak ryba w wodzie. Zaskakują zalotną powściągliwością, przyciągają, wodzą za nos”.

Justyna Gorzkiewicz



Pewną część dorobku artystycznego Sławomira Tomana stanowią obrazy, które w niezwykle realistyczny sposób przedstawiają „Neony”. Obrazy te wykazują niezwykłą precyzję malarską artysty. Toman wręcz w fotorealistyczny sposób oddaje blask i wygląd lamp ulicznych. Sztuka Tomana silnie koresponduje z kulturą masową, obrazując współczesną kulturę konsumpcyjną. Twórczość Sławomira Tomana zalicza się do nurtu hiper- czy fotorealizmu. Jego kompozycje uwodzą soczystymi barwami, skrywając w sobie krytykę konsumpcyjnej rzeczywistości. Pozbawione kontekstu, wyczelowane do perfekcji przedmioty zyskują nową jakość i znaczenie. Tym, co znamienne, jest olbrzymie przywiązanie malarza do wiernego odwzorowywania i samego aktu tworzenia. Toman przywołuje pierwotną wartość sztuki – mimesis. Jego obrazy dzięki temu stanowią nowoczesną parafrazę motywu martwej natury, gdzie plastikowe powierzchnie i błysk lakierowanego metalu są równie iluzoryczne co motywy vanitas w płótnach holenderskich mistrzów. Sławomir Toman w swojej twórczości często sięga także po wizerunki znanych bohaterów z mass mediów i popkultury. Wytwarzane przemysłowo plastikowe gadżety, poddane malarzkiej interpretacji oraz wyizolowaniu z pierwotnego kontekstu, stają się u Tomana nośnikami krytyki współczesnego społeczeństwa. Pojedyncze obrazy autor zestawia ze sobą, tworząc nowe znaczenia i narracje. Przytaczając słowa Justyny Gorzkiewicz odnoszące się do grupy prac, z której pochodzi prezentowany na niniejszych aukcji obraz: „Neony grupują obrazy, które odnoszą się do strategii współczesnej reklamy oraz pozycji neonu jako medium artystycznego”. (Justyna Gorzkiewicz [w:] SŁAWOMIR + TOMAN = SUMA ROZŁĄCZNA, katalog do wystawy w Galerii Zamojskiej BWA, Zamość 2014, s. 5).

Neony rozkwitły na warszawskich ulicach w połowie lat 50. Wtedy wydano przepisy pozwalające na umieszczenie wielkoformatowych form reklamowych, a władza zdecydowała się na neonizację stolicy. Wcześniej coś takiego jak duże formy reklamowe praktycznie nie istniało. Właściciele biznesów mogli jedynie pozwolić sobie na umieszczanie niewielkich szyldów informacyjnych w witrynach swoich lokali usługowych. Ówczesna reklama nie była ukierunkowana na zysk, co było charakterystyczne dla krajów kapitalistycznych, lecz miała być estetycznym nośnikiem informacji. Neony, rozświetlając ulice Warszawy, miały tworzyć nowoczesny wizerunek miasta. Dbano o to, aby neony współgrały z tkanką miejską, dlatego też kolory, liternictwo czy kwestie techniczne podlegały pewnym regulacjom, wyznaczonym przez powstałą w 1958 Radę Programową Reklamy. „dla reklam świetlnych o skomplikowanym kształcie zarezerwowano kolory: żółty, zielony i czerwony. Z kolei te o prostym kształcie miały świecić co najwyżej na niebiesko i fioletowo. Dla uzyskania większej widoczności neonów konieczne zalecono uzyskanie kontrastów: żółto-czarny, biało-zielony czy biało-czerwony. Unikano barwy niebieskiej dla neonów dachowych, ponieważ byłyby mało widoczne na tle nieba. Również typ reklamowanego obiektu determinował kolory, jakich używano. Niektóre z kolorów uznano za „konsumpcyjne”. I tak czerwony używano zwykle dla oznaczenia sklepów z mięsem i wędlinami, zielony – dla punktów z warzywami i owocami, a jasnofioletowy – z produktami drogeryjnymi. Nad sklepami spożywczymi i piekarniami wisały neony w kolorze żółtym. Natomiast na dowolność mogli sobie pozwolić sprzedawcy farb, którzy mieli neony we wszystkich kolorach tęczy. Niewskazane było natomiast stosowanie koloru niebieskiego i fioletowego w gastronomii. Także neony zdobiące obiekty zabytkowe oraz miejsca i place o znaczeniu historycznym objęte były regulacjami. Stosowano wtedy kolory: biały, jasnoniebieski i jasnofioletowy, zachowując jednorodną stylistykę dla całej ulicy”. (<http://www.neonmuzeum.org/krotka-historia>, dostęp: 3.06.2023).

Sławomir Toman jest absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz École régionale des beaux-arts w Rennes we Francji, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Jest również stypendystą Ministra Spraw Zagranicznych Francji w 1995 oraz Ministra Kultury RP na rok 2002. Od 1997 pracuje w UMCS w Lublinie na stanowisku asystenta w Katedrze Malarstwa i Rysunku. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków, jest członkiem Rady Artystycznej Galerii BWA w Sandomierzu.

4

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Czerwony Stefan, Cezary, Andy", 2010

druk/piótno, 150 x 205 cm
sygnowany na odwrociu
ed. 1/1

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 200 - 17 800 EUR

WYSTAWIANY:

Łódź Kaliska, „Opera Pałacowa”, Centrum Sztuki Fundacji Forum Stanisławów, Pałac w Stanisławowie, 20.09.2012

Łódź Kaliska, „Parada wieszczów”, New Gallery Budapest, Budapeszt, październik 2016–styczeń 2017

„POP ART Voir Plus”, wystawa zbiorowa, Musee d’Art Contemporain Saint-Martin, Montelimar, Francja, 6.05–31.10.2017

Łódź Kaliska, „Parada Wieszczów”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 7.04–4.06.2017

Łódź Kaliska, „Parada Wieszczów”, Ośrodek Propagandy Sztuki Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 15.09.2019

„Prawdopodobnie najlepszy z możliwych światów”, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu i Galeria FOTO-GEN, Wrocław, 19.06–8.08 2020

LITERATURA:

Prawdopodobnie najlepszy z możliwych światów, katalog wystawy, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu i Galeria FOTO-GEN, Wrocław 2020, s. 15

Łódź Kaliska. Kolekcja Jacka Franasika, Łódź 2022, s. 264–265(II), s. 316 (spis)

„Łódź Kaliska pożerała kulturowe skrypty, przetrawiała wszystkie artystyczne ‘-izmy’, z każdej kulturowej kliszy chomikowała to, co najzdrowsze i najprzyjemniejsze – wigor od dadaistów, surrealistyczny dowcip, przywódczy popęd futurystów, energię happeningu i performance’u, pop artowski fame, glamour i marketingowy ‘geniusz’ w jego nowoczesnym rozumieniu”.

Ada Florentyna Pawlak



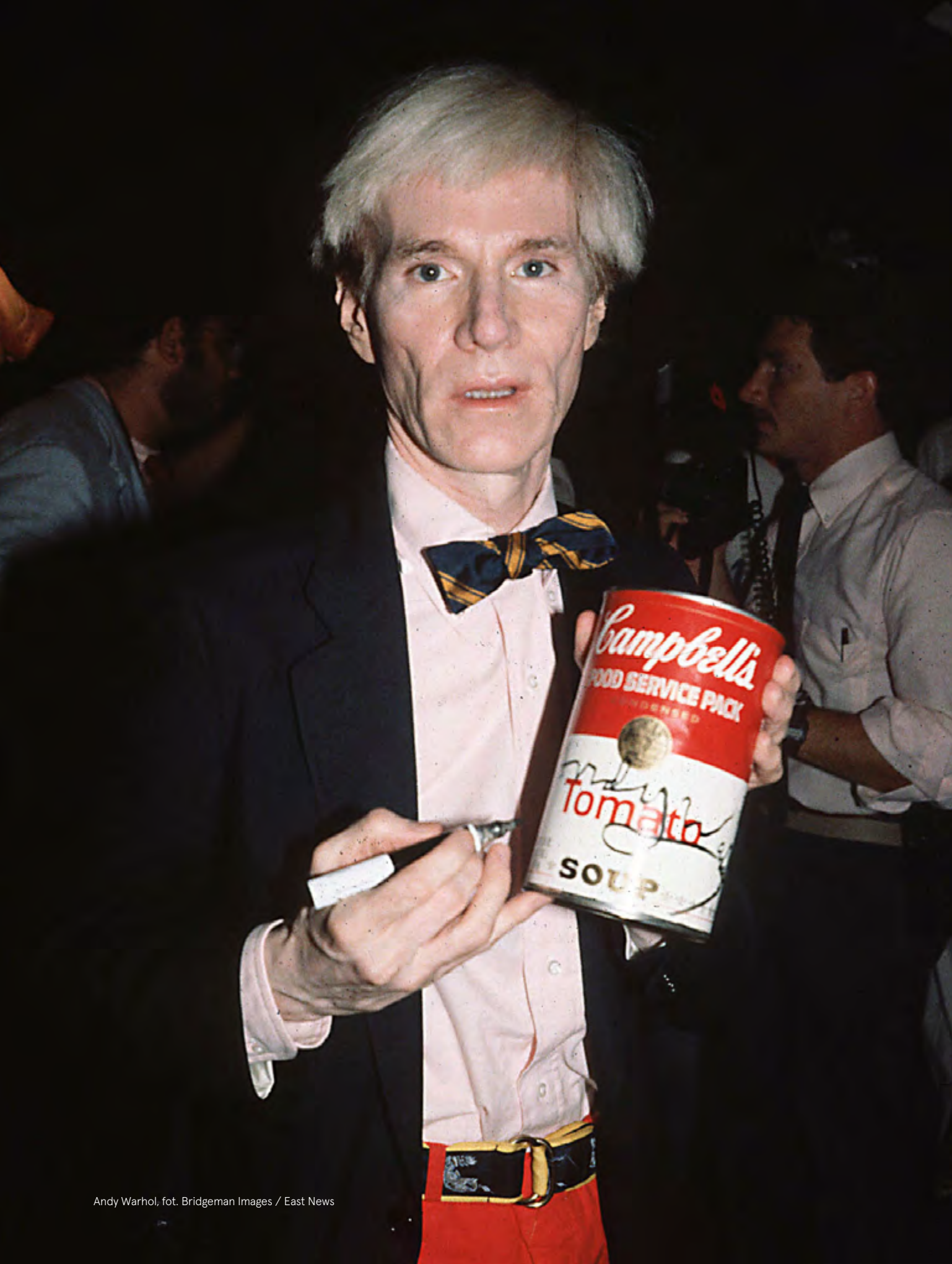
SKANDAL. NONKONFORMIZM. IRONIA

29 maja 2023 w ramach 63. Krakowskiego Festiwalu Filmowego w cyklu „Panorama polskiego dokumentu” odbyła się premiera dokumentu „Łódź Kaliska: Klasycy absurdu” w reżyserii Sławomira Grünberga. W ramach najbliższej aukcji będzie można nabyć jedną z prac tego legendarnego ugrupowania zatytułowaną „Czerwony Stefan, Cezary, Andy”. Dzieło to wpisuje się w szczególnie okres twórczości przypadający na lata 2010–2015, podejmowanej z udreki wszechobecną ideologią romantyczną, tęsknotą za popartowską afirmacją codzienności oraz odczuwaniem czystej radości tworzenia. Powstałe dzieła składały się na cykl „Parada wieszczów”: „Janina Kochanowska”, „Balladyna selfie”, „Stefan i majonez”, „Mickiewicz, czyli Polonia zastężyła w muzeum” oraz „Szarża stojąca”. Działania wpisujące się w szeroko rozumiany pop-art były podejmowane przez Łódź Kaliską już od 2000, kiedy to twórcy realizowali dzieła pod hasłem New Pop, wykorzystując mechanizmy reklamy i nowoczesnych elektronicznych mediów do tworzenia fotografii.

Artyści tworzący w ramach Łodzi Kaliskiej (Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Makary Andrzej Wielogórski, początkowo Jerzy Koba i od 2007 Andrzej Kwietniewski), konsekwentnie ze sobą współpracujący od 44 lat, poprzez swoje dzieła kreują świat bezkompromisowy, pełen ostrości spojrzenia oraz poczucia humoru w przejawianiu absurdów rzeczywistości. Przez pryzmat ich działań często są określani mianem prześmiewców, skandalistów, nonkonformistów i ironistów. Wzorując się na syntetycznej metodzie „organiczno-obrazowej” wprowadzają widzów w świat współczesnych zagadnień sztuki, kultury i polityki. Jak zauważa Paulina Olszewska: „Łódź Kaliska bez skrupułów poddaje ostrej krytyce wszystko. Bez wyjątków. Nikomu nie daruje. Wszystko od ksenofobii, feminizmu, gender, patriotyzmu, Ojca Świętego, do zapatrzenia w amerykańską kulturę i sposób życia oraz terroryzm strachu przed terroryzmem zostaje wyprute na zewnątrz i wystawione na widok publiczny” (Paulina Olszewska, <http://mosart.pl/archiwum-gsn-2009/detail,nID,2045>, dostęp: 6.06.2023).

„Czerwony Stefan, Cezary, Andy” wpisuje się także w strategię artystyczną Łodzi Kaliskiej opartej na prześmiewczych inscenizacjach słynnych obrazów z historii sztuki, których bohaterami byli sami artyści, ich Muzy oraz grupa przyjaciół i studentów. Ich dziełom często towarzyszyły tworzone również autorsko najgłośniejsze filmy – od najwcześniejszych z początku lat 80., w stylistyce niemych burlesek, po inscenizacje słynnych realizacji filmowych (Siergieja Eisensteina, Federica Felliniego, Marka Piwowarskiego). Działania będące na granicy popu i dadaizmu pozwalały grupie wyrażać sprzeciw wobec nieszczeroci otaczającego ją świata. Jednocześnie Łódź Kaliska dąży do zakwestionowania praw rządzących rzeczywistością poprzez sformułowanie licznych utopijnych projektów. Ich twórczość tym samym nabiera charakter infantylnej i przaśnej zabawy z tym, co oficjalnie zabronione a powszechnie pożądane oraz stosowane.

Jednym z nośników artystycznego przekazu Łodzi Kaliskiej było wydawane w latach 1983–86 pismo „Tango”, którego taneczna nazwa miała symbolizować ucieczkę od rzeczywistości oraz charakter publikacji. Jednocześnie medium to reprezentowało tzw. Kulturę Zrzuty – niezależny, zarówno do opozycji, jak i instytucji państwowych ruch o charakterze neodadaistycznym rozwijający się w latach 1981–85. Miejscem spotkań była tu pracownia Strych w Łodzi, która oprócz Łodzi Kaliskiej gromadziła także innych artystów tj. Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, Zbyszko Trzeciakowski. Byli tam także młodzi historycy sztuki (Jolanta Ciesielska i Krzysztof Jurecki), operatorzy ze szkoły filmowej (Tomek Snopkiewicz i Jacek Jóźwiak) oraz starsi mistrzowie: Józef Robakowski i Andrzej Różycy. Ważną rolę odegrało tu samo miasto Łódź, które kojarzone ze sztuką awangardową, sprzyjało formowaniu się tu środowisk zajmujących się sztuką współczesną. Cena oparta na skandalu, jaką zapłacili wymienieni tu artyści, była ogromna – często byli wykluczani ze środowiska oraz przestali być zapraszani na najważniejsze wystawy i wydarzenia. Jednakże mimo to obecność w grupie dawała im silne poczucie akceptacji, a konsekwentne podejmowanie przez nich działania zostały dopiero po latach szczególnie docenione i zauważone.



Andy Warhol, fot. Bridgeman Images / East News

„PODPISZ SOBIE SAM”

Pojęcie pop-artu zostało po raz pierwszy użyte przez Lawrence Alloway w odniesieniu do określenia ówczesnych artystów komercyjnych, świata reklamy, telewizji i kina. Z czasem jego znaczenie zostało poszerzone o ogólne zjawiska w sztuce związane z kulturą masową. Szczególnie istotna dla rozwoju kierunku była wystawa „This is Tomorrow” zorganizowana w Instytucie Sztuki Współczesnej w Londynie w 1956, a jej wizualnym manifestem był ironiczny collage „Co właściwie sprawia, że dzisiejsze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?”. Amerykański pop-art rozwinął się całkowicie niezależnie od angielskiego, choć sam Alloway, któremu kierunek zawdzięcza nazwę, od 1962 pełnił funkcję kustosa w The Salomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Za datę początkową amerykańskiego pop-artu przyjmuje się 1959, kiedy to został ujawniony zespół mechanicznych przekazów Andy Warhola. Natomiast zorganizowana w 1974 wystawa retrospektywna w Whitney Museum of American Art ukazała amerykański pop-art w kontekście twórczości Roberta Rauschenberga już z początków lat 50. Od samego początku amerykański pop-art nawiązywał do kultury masowej poprzez wykorzystanie obrazów i przedmiotów przekazywanych przez inne media. Najczęstszym wyborem podejmowanym przez artystów były tu stereotypy lub banalne frazesy ówczesnych przekazów wizualnych. Często sięgali również po gotowe przedmioty i formalne uproszczenia charakterystyczne dla technik podejmowanych w reklamie. Pop-artowym kompozycjom towarzyszyła ostra gama kolorystyczna oraz monumentalne formaty płótna. Za ikoniczne dzieło można przyjąć wyciętą z magazynu „Life” fotografię Marilyn Monroe, powiększoną serigraficznie przez Andy Warhola. Przy doborze znanych osobistości jako bohaterów swoich dzieł, artysta celowo wprowadzał dwuznaczność identyfikacji. Na odwrociu wielu z jego mecha-

nicznych powiększeń można było dostrzec jedynie stempel „podpisz sobie sam” bez dodatkowych autorskich sygnatur, co było celowym działaniem. Pomimo tego zapotrzebowanie na dzieła Warhola było ogromne, choć trudne jest do stwierdzenia, czy było to spowodowane samym tematem Marilyn, czy dziełem artystycznym samym w sobie. Jak mówił sam artysta: „Mało ważne jest to, co robicie, wszyscy myślą o tym samym. Pewnego dnia każdy pomyśli dokładnie o tym, o czym będzie chciał i wszyscy prawdopodobnie pomyślą o tym samym” (<https://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/pop-art-ze-zbiorssw-muzeum-sztuki-w-wnodzi-1982-pdf.pdf>, dostęp: 5.06.2023). Z kolei Roy Lichtenstein zapowiedział dalszy rozwój kierunku, określając go bardziej mianem „industrialnym” aniżeli „amerykańskim”, co w konsekwencji przyczyniło się do powszechności pop-artu w późniejszej kulturze masowej. Również dla samego artysty, którego zakres działań obejmował zarówno zapożyczenia z komiksów i reklam z początku lat 60. oraz inspiracje przedmiotami codziennego użytku, właściwie prawie wszystko było odpowiednim tematem dla sztuki. Lichtenstein również wprowadził do malarstwa techniki mechanicznej reprodukcji, w czym szczególnie zaśląną, używając perforowanych szablonów i uzyskując charakterystyczne tzw. kropki Ben Dey’a.

Amerykańscy artyści uczynili pop-art kierunkiem dalekim, a wręcz stojącym w opozycji do estetyki asamblażu. Ich dzieła były bliskie estetyce „obrazków” pozbawionych konkretnych historii i cech indywidualnych, a z drugiej strony stawiały przed odbiorcą pytania o granice pomiędzy rzeczywistością a sztucznością, sztuką wysoką a kulturą masową, abstrakcją a figuracją oraz o współzależność efektu pracy wykonanej odręcznie i mechanicznie.

5 †

ANDY WARHOL

1928-1987

"Grevy's Zebra" z cyklu "Endangered Species", 1983

serigrafia barwna/Lenox Museum Board, 96,5 x 96,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i opisany ołówkiem u dołu: 'X/X Andy Warhol'

na odwrociu pieczęć wydawcy czerwonym tuszem:

'© ANDY WARHOL 1983 | PUBLISHER: | RONALD FELDMAN | FINE ARTS, INC. | NEW YORK'

na odwrociu suchy tłok producenta papieru (Lenox Museum Board)

Wydawca:

Ronald Feldman Fine Arts Inc. New York, New York

Drukarz:

Rupert Jasen Smith

Szczegóły dotyczące nakładu:

Nakład zawiera 150 odbitek każdego z 10 przedstawionych gatunków zagrożonych gatunków zwierząt, 30 Artist's Prints (AP), 5 Printer's Proofs (PP), 5 Exhibition proofs (EP), 3 Hors Commerce (HC), 10 odbitek numerowanych cyframi rzymskimi, 1 BAT, 30 Trial Proofs (TP).

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

48 900 - 66 700 EUR

LITERATURA:

Frayda Feldman and Jörg Schellmann, Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987, 4th ed., New York, s. 127



Endangered Species to jeden z kluczowych i najbardziej i rozpoznawalnych cykli graficznych Andy'ego Warhola. Cały cykl jest swego rodzaju podsumowaniem działalności artystycznej Warhola i zawiera w sobie wszystkie cechy charakterystyczne dla twórczości graficznej tego artysty. Natomiast prezentowana serigrafia zatytułowana Grevy's Zebra stanowi jedną z ciekawszych grafik w całej serii, głównie z racji trudności jakie przysparza grafikowi precyzyjne złożenie kilku jaskrawych kolorów, z którego składa się pasiaste ciało przedstawionej zebry. Z tego względu ta praca jest wyjątkowo poszukiwana przez kolekcjonerów, ponieważ bardzo dobrze uwidacznia ona dojrzałą estetykę wypracowaną przez Warhola do początku lat 80. Zarówno bardzo precyzyjnie dobrane nasycone kolory, jaki i znaczący format całej kompozycji nie pozwala pomylić autora tej serigrafii z żadnym innym artystą. Grafiki Warhola zazwyczaj kojarzone są z pop-artem i stanowią pewien wizualny manifest amerykańskiego kapitalizmu. Jednak często zapomina się, że cykle graficzne Warhola to nie tylko walor estetyczny, ale również kwestia wielkiej polityki.

Historia cyklu Endangered Species nierozdzielnie związana jest z kwestiami mecenatu i życia osobistym artysty. W 1983 roku wieloletni kolekcjonerzy i mecenas Andy'ego Warhola, Ronald i Frayda Feldman zaproponowali artyście stworzenie cyklu Endangered Species, czyli cyklu przedstawiającego zagrożone gatunki zwierząt. W latach 80. Andy Warhol posiadał kawałek plaży w Montauk, w stanie Nowy Jork. Dyskusja na temat erozji i stopniowego niszczenia tej plaży, która wywiązała się pomiędzy Feldmanem i Warholem skłoniła tego drugiego do podjęcia tematu ochrony środowiska naturalnego. Feldman, natomiast, zgodził się sfinansować i wydać grafiki pod warunkiem, że Warhol je zaprojektuje. Choć artysta zazwyczaj prezentował bardzo liberalne podejście do kwestii doboru tematów i przyjmowania zleceń, w tym przypadku wydanie portfolio było niezwykle ważne dla artysty i sam zdecydował się zarządzać pacami nad tym projektem. Warhol był znany z tego, że nawet jego asystenci brali udział w kluczowych decyzjach dotyczących produkcji grafik, w tym tak ważnych kwestiach jak wybór palety barwnej, dlatego bardzo osobiste zaangażowanie się artysty w ten projekt nadało grafikom z cyklu Endangered Species wyjątkową rangę.

Dodatkowo, propozycja stworzenia cyklu ta padła w momencie, kiedy Warhol był już uznanym artystą i w świecie sztuki nie musiał już niczego nikomu udowadniać. Do lat 80. działalność Warhola była ukierunkowana przede wszystkim na sukces komercyjny. Z tego względu mógł on pozwolić sobie na podjęcie kompletnie niekomercyjnego zadania. Wiele odbitek z tego cyklu trafiło do publicznych kolekcji lub na aukcje charytatywne, a jedną z instytucji, która otrzymała te prace jest Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku. Endangered Species było pierwszym odejściem Warhola od wcześniej podejmowanych tematów i stanowi punkt zwrotny w całej drodze artystycznej artysty. Często uważa się, że cykl ten powstał w szczytowym okresie twórczości artysty, to jest w chwili, kiedy Warhol do perfekcji poznał techniczne właściwości serigrafii i przestał rozwijać swój niepowtarzalny styl. Grafiki z cyklu odniosły znaczący sukces, właśnie

głównie z racji odejścia od dotychczasowej tematyki stawiającej w centrum uwagi artefakty kultury masowej. Co ciekawe, Endangered Species okazało się tak wielkim sukcesem, że temat zagrożonych gatunków powrócił w twórczości Warhola w cyklu ilustrującym książkę „Znikające zwierzęta” Kurta Benirschke. Dochód uzyskany ze sprzedaży tych grafik został przekazany na ratowanie zagrożonych gatunków przedstawionych w książce.

W cyklu Endangered Species Warhol sportretował 10 zwierząt ujętych w Endangered Species Act – amerykańskiej ustawie o zagrożonych gatunkach z 1973 r. Swoje grafiki otrzymały takie zwierzęta jak słoń afrykański, bielik amerykański, panda wielka czy też właśnie zebra grevy'ego. Akt ten zdefiniował zagrożone gatunki jako kwestię humanitarną, zakazał handlu zagrożonymi zwierzętami i pozwolił na podjęcie kroków w celu ochrony pierwotnych siedlisk zwierząt. Teką zawiera przedstawienia 10 zagrożonych gatunków, które wybrał sam Warhol. Cały nakład cyklu Endangered Species składał się ze 150 odbitek każdego z 10 przedstawionych zagrożonych gatunków zwierząt. Do głównej edycji wydrukowanych zostało również 30 Artist's Prints (AP), czyli odbitek przeznaczonych dla artysty, 5 Printer's Proofs (PP), czyli odbitek, które zatrzymywał drukarz lub wydawca, 5 Exhibition proofs (EP), czyli odbitek przeznaczonych na wystawy, 3 odbitki Hors Commerce (HC), czyli grafiki nieprzeznaczone do obrotu komercyjnego. Ponadto, proces technologiczny zakładał przygotowanie 30 Trial Proofs (TP), czyli odbitek próbnych oraz 1 grafiki BAT, czyli odbitki bon á tirer. Tradycyjnie odbitka BAT jest ostateczną próbą, która po wydrukowaniu i sprawdzeniu służy jako zatwierdzony wzorec danego projektu. Finalnie, nakład zawiera również 10 odbitek numerowanych cyframi rzymskimi, a prezentowana odbitka jest właśnie jedną z tej części nakładu. Jest tym samym jedną najrzadziej występujących na rynku grafik z tego cyklu.

Podczas gdy aspekt dekoracyjny odgrywał centralną rolę w sztuce Warhola przed 1980 rokiem, jego prace z lat 80. są przykładem synergii pomiędzy tematyką, stylistyką i współczesnym kontekstem kulturowym. Kiedy w przeszłości wykorzystywał tematykę związaną natury (jak w na przykład w słynnych kwiatach czy zachodach słońca), celowo zniekształcał rzeczywistość w celu uzyskania obrazu skomodyfikowanego – produktu kultury masowej. W przypadku zagrożonych gatunków, treść ma zdecydowanie kluczowe znaczenie, choć Warhol nie wyzbył się tutaj całkowicie chęci olśniewania widza feriami popartowych kolorów. Choć w cyklu tym brakuje napięcia wynikającego z braku jednoznacznego określenia przestania, tak typowego dla wcześniejszych prac Warhola, to nadal mają one bardzo duży wpływ na emocje widza. Endangered Species jest też dowodem na wręcz rzemieślniczą dbałość o techniczne aspekty grafiki, a przy odbijaniu jednej kompozycji stosowano aż 9 rastrów i nawet do 14 różnych kolorów. Podczas gdy wcześniejsze, swobodne podejście Warhola do rzemiosła było odpowiednie dla eksperymentalnych lat 60., bardziej wypracowana technika jego późniejszych prac stała się synonimem dopracowanego stylu lat 80., a prezentowana serigrafia zatytułowana Grevy's Zebra jest tego najlepszym przykładem.



ó †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Tańcząca", 1970

olej/piótno, 166 x 135 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "TAŃCZĄCA" 1970'

estymacja:
120 000 – 180 000 PLN
26 700 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2011
kolekcja prywatna, Polska





„Dobkowski łączy skrupulatność obserwacji życia z poetycką transpozycją natury. Podczas tworzenia obrazów istnienia odnosi się zarówno do procesu kreacji materii nieożywionej, jak i ożywionej, widząc warunek przetrwania człowieczeństwa w szczególnych związkach miłości i sztuki. Nawiązuje do seksu i miłości rodzinnej, do głębokich stałych uczuć. Uwypukla szczególne cechy daru życia, uprzytamniając sobie i odbiorcom, że każda jego część jest czymś nadzwyczajnym, nawet wówczas, gdy otaczający świat wydaje się absurdalny, jeśli nie obłąkany”.

Janusz Zagrodzki

7 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Miłość", 1970

olej/piótno, 200 x 147 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN DOBKOWSKI (DOBSON) | "MIŁOŚĆ" 1970 R | [...]'

estymacja:

220 000 – 300 000 PLN

49 000 – 66 700 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2019

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, CBWA "Zachęta", Warszawa, 17.03-2.04.1978

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, CBWA "Zachęta", Warszawa 1978, poz. 235



8 †

JAN DOBKOWSKI

1942

"Karnawał w Rio XXXXII", 2007

akryl/płótno, 81 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "KARNAWAŁ W RIO XXXXII" 2007 ROK | ACRYL | 81 cm x 60 cm'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 200 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Powstałe na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat cykle dzieł Dobkowskiego można nazwać opowieścią o strukturze świata, dziennikiem osobistym, utworami dokumentującymi życie, traktatami filozoficznymi, a nawet studiami psychoanalitycznymi. Można je również uznać za indywidualnie uformowaną odpowiedź artysty na przekaz doznań płynący z mikro- i makrokosmosu”.

Janusz Zagrodzki





9

JAN DOBKOWSKI

1942

"Wszczębąca", 1969

folia plastikowa, 25 x 180 cm

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

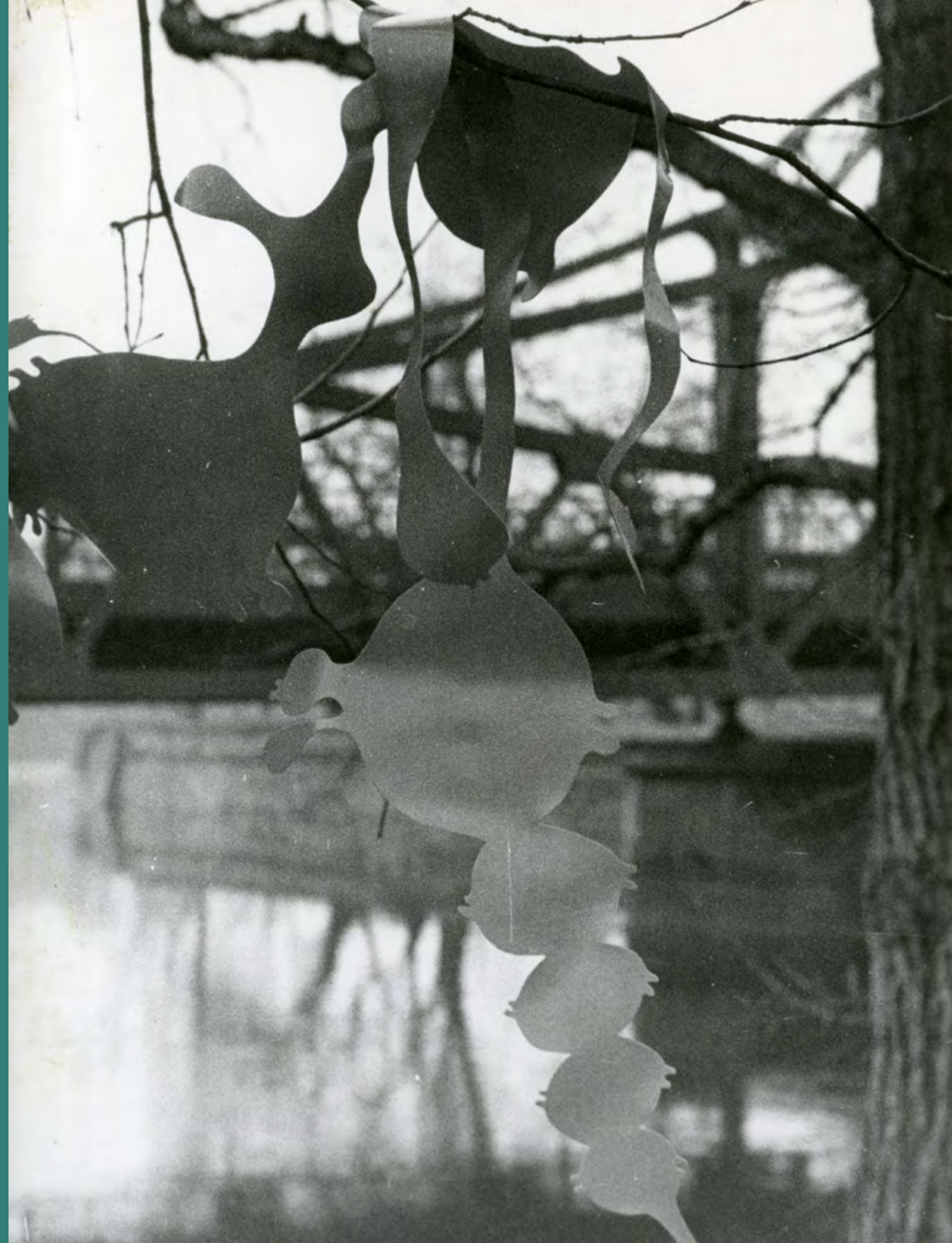
7 800 - 11 200 EUR



Jan Dobkowski, fot. z archiwum artysty

**„Fundamentem malarskiej wizji Dobkowskiego -
jakkolwiek nie jedynym - jest niewątpliwie figura
ludzka, przeważnie kobieca, wrzucona w przestrzeń
nieskończoności. Zdominowany przez kobieto-
matko-boginię świat pławi się w matriarchalnym
żywiolu, nieokiełznanym, zmysłowym,
podporządkowanym witalnej grawitacji materii
ożywionej, którą karmi się podczas nieustającej
erotycznej uczt, sycąc swój heterotroficzny apetyt
odpowiedzialny za perpetuum wiecznej odnowy”.**

Jerzy Wojciechowski





Jan Dobkowski w swojej pracowni, fot. z prywatnego archiwum artysty

OD MAGICZNEJ ŚWIADOMOŚCI DO MISTYCZNEJ WYOBRAŹNI

Po upadku doktryny Kobzdej został artystą awangardowym i eksperymentatorem, którego dzieła zachwyciły międzynarodowe gremium kolekcjonerów i specjalistów. Międzynarodowy rozgłos przyniósł Aleksandrowi Kobzdejowi sukces na V Biennale w São Paulo, gdzie otrzymał najważniejszą nagrodę w swojej karierze za cykl *Miała to długofalowy wpływ na jego pozycję na rynku sztuki – to wtedy dostrzegł go krytyk Pierre Courtion, który stał się jednym z najważniejszych mecenasów jego dzieł. Mimo wielkiego sukcesu Kobzdeja na arenie międzynarodowej polskie środowisko artystyczne nie zaakceptowało twa Niezależna postawa Jana Dobkowskiego wyrosła na kanwie charakterystycznie demonstrowanej swobodnej potrzeby uwolnienia się od zinstytucjonalizowanego środowiska oraz rozporządzeń, którym należało się bezwzględnie podporządkować. Znaczący wpływ na opozycyjną wyobraźnię artysty miał również kryzys polityczno-gospodarczy komunizmu w latach 50. i narastająca patologia społeczna w ówczesnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W latach 60. Dobkowski wyrażał nową formę aktywności, stanowiącą radykalny powrót do zasad naturalnej egzystencji będącej źródłem ludzkich uniesień i uczuć. Najwyższą subiektywną formę opisu własnych doznań artysta odkrywał w ciągu obrazów malowanych i kreślonych linią. Od 1965 obrazy Dobkowskiego wyróżniają się gładką, lśniąco powierzchnią malarską ukazującą płasko kładzione i sylwetowo traktowane plamy barwne, często zbliżone do kształtów ludzi i przedmiotów. Z czasem wypracowany przez niego syntetyzm wpłynął na ograniczenie palety do kilku czystych kolorów nakładanych jednolicie, bez różnicowania tonacji. Na czwartym roku studiów na warszawskiej ASP zaprzyjaźnił się z Jerzym „Jurrym” Zielińskim, który również podobnie jak Dobkowski wykazywał oportunistyczną postawę wobec ówczesnego akademickiego pseudoimpresjonistycznego stylu. Zwiercieniem przyjaźni stała się wystawa obu artystów w Klubie Medyków w 1967, podczas której oficjalnie ogłosili powstanie grupy Neo-Neo-Neo (trwającej do 1970). W ramach ekspozycji można było zobaczyć m.in. pierwsze charakterystyczne obrazy Dobkowskiego o kontrastowo zestawionych barwach i sylwetowymi przedstawieniami postaci modelki, często zmultiplikowanej.*

W 1968 powstał pierwszy czerwono-zielony obraz zatytułowany „Podwójna dziewczyna”, który znajduje się w zbiorach Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Od tego czasu zmiennym dla ówczesnej twórczości Dobkowskiego stał się cykl obrazów czerwono-zielonych, który w 1971 sięgnął ponad stu dzieł. Jak zauważa Janusz Zagrodzki: „Sztuka Dobkowskiego wyłania się z magicznej przestrzeni świadomości, z niemożliwej do jednoznacznego określenia mistycznej wyobraźni. Jest opisem takiej rzeczywistości, jaką wytwarza umysł, posługuje się akcesoriami życia, tym, co dla każdego jest w pełni zrozumiałe, ale także tym, czego jeszcze nikt nie widział, odrzucając powszechnie przywołane, obiegowe treści” (Janusz Zagrodzki, *Kreacja istnienia w sztuce Jana Dobkowskiego* [w:] Jan Dobkowski, Galeria Opera, Warszawa 2016, nlb.).

Czerwono-zielone figury w kolejnych dziełach Dobkowskiego wycinano m.in. z płyty październikowej i umieszczano w zaśniewionym pejzażu – działania te można było zaobserwować między innymi w akcji „Przedłużenie lata” czy też w hali fabrycznej „Polfy”, gdzie tłem dla zawieszonych, płaskich postaci artysty były maszyny. Kolejny eksperyment z budowania form w przestrzeni stanowiły figury wycięte z kolorowych płyt pleksioglasu wystawione w Bodley Gallery podczas pobytu artysty w 1972 w USA w ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Powstała w 1969 „Wszechbędąca” jest jedną z pierwszych takich realizacji, gdzie leżąca naga kobieca postać o potężnych piersiach została rozciągnięta do formy rozwijającego się czerwonego fryzu. Wraz z jej wzrastającą długością ludzka sylwetka traci na anatomicznej jednoznaczności, rozdzielając się na cielesne detale. Tym samym postać „Wszechbędącej” ukazuje się również przed odbiorcą jako wszechobecna zjawia pełna kobiecości i cielesnego nieskrępowania. Jest ona także wyrazem najistotniejszych dla Dobkowskiego wartości: wolności tworzenia oraz współistnienia z naturą i przestrzenią. Prezentowany obraz zapoczątkował cykl dzieł, które artysta realizował przez kolejne lata zarówno w malarstwie, jak i w akcjach w przestrzeni publicznej oraz wystawienniczej. Figurami „Wszechbędącej” Dobkowski pokrył m.in. ściany restauracji w Muzeum Narodowym w Warszawie czy też klatkę schodową Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

10 †

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Kapelusz na święto", 1975

olej/piótno, 65 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jurry | IV 75 | "KAPELUSZ NA ŚWIĘTO" | JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI | [...]'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

55 600 - 77 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Powrót Jurry'ego”, Galeria Zderzak, 10.10-12.12 2010, Kraków

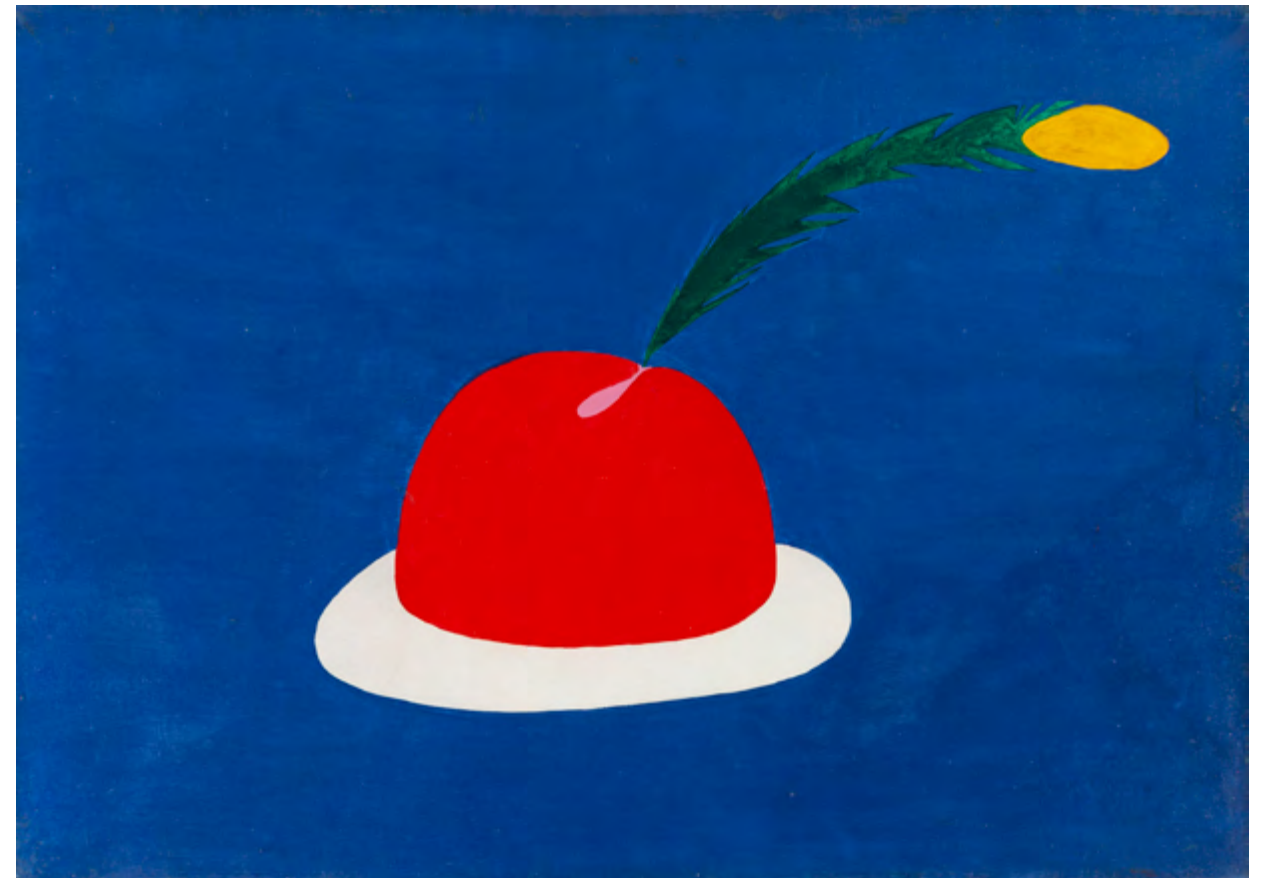
„Minister nie aprobuje takich wypowiedzi albo metapolityka”. Galeria Zderzak, 23.08-26.10.2013, Kraków

LITERATURA:

Powrót Jurry'ego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, poz. kat. 130, ss. 188 (il.), 453

„Jurry maluje poezję. Dla malarza zabrzmieć to może jak wyrzut, choć przecież – dlaczego? Ogranicza coraz bardziej środki wyrazu, w kilku kolorach, w kilku prostych kształtach zawiera ideę, przefiltrowaną przez myśl, przechwyconą przez oczy. Jurry, w wojskowej kurtce, kolorowej kamizelce kupionej na bazarze za pięć złotych, wędruje, malując kwintesencję zabawy w życie, z całkiem świeżą szramą na czole”.

Paweł Kwiatkowski



KAPELUSZE Z GŁÓW

Obraz Jerzego „Jurrego” Zielińskiego pt. „Kapelusz na święto” został wyróżniony przez Jana Michalskiego jako znak rozpoznawczy wystawy „Minister nie aprobuje takich wypowiedzi, czyli Metapolityka” w krakowskim Zderzaku w 2013. Sam pomysłodawca ekspozycji zwraca uwagę na prezentowaną tu formę kapelusza przypominającą czerwono-różowy pudding na białym talerzu i jak dodaje: „Z ‘puddingu’ sterczy dumnie pawie pióro. Kapelusz Jurrego, choć pochodzi z 1975 roku, jest ciągle modny – jego fason jest absolutnie ponadczasowy. Codziennie widzimy, jak wielu naszych bliźnich paraduje w nim po ulicach z nieukrywaniem zadowoleniem. Sądzić należy, że rozmiar tego wspaniałego kapelusza zależy nie tylko od obwodu głowy... No właśnie, kogo widziano w nim ostatnio?” (Jan Michalski, źródło: <https://zderzak.pl/pl/art-event/2013-minister-nie-aprobuje-takich-wypowiedzi-albo-metapolityka/>, dostęp: 5.06.2023).

Język artystyczny „Jurrego” charakteryzuje się prostym przekazem, którego nośnikiem jest kształt i barwa pozbawione publicystycznej narracji i „ucieczki” w stronę abstrakcji. Artysta w sposób zrównoważony dobiera również pełen inwencji rysunek, konkretny kolor i poetycki, zwięzły styl tytułów. Zachowywał przy tym uniwersalny charakter wypowiedzi o lirycznym i ironicznym języku. Jak zwraca uwagę Ryszard Woźniak: „Tworząc swój malarski przekaz, Jurry zdradził ideały kolorystów i odkrył dla siebie prosty, plakatowy styl sztuki propagandowej. Używał czystej, wewnętrznie zintegrowanej barwy, igrając z jej bezideową pustką. Zrezygnował z faktury i akademickich smaczków. Nie poszukiwał wartości wewnątrz obrazu, lecz znajdował ją w śmiałych decyzjach kompozycyjnych. Jego postawa dowodzi zamierzonego odejścia od obrazu rozumianego jako odbicie świata widzianego w kierunku dzieła nowoczesnego, będącego elementem wizualnej wymiany i komunikacji” (Ryszard Woźniak, Dlaczego Jurry? [w:] Powrót Jurrego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 64).

„Kapelusz na święto” wpisuje się również w kategorię obrazów emblematycznych, niejednokrotnie poprzedzonych rysunkami i konkretnym zamysłem artysty. Fascynujące jest tutaj połączenie obserwacji z konwencją konceptualną. „Jurry” jednocześnie „streszcza” i bada kształt, harmonizuje z innym nieoczekiwanym połączeniem, by finalnie spojrzeć na przedmiot, któremu blisko do studium natury. W tym kontekście umieszcza twórczość artysty Barbara Majewska: „Kompletność, samowystarczalność obrazów Jurrego dopowiadanych tytułami sprawia, że bez trudu można określić jego światopogląd artystyczny, artystyczne sympatie i antypatie, a potem znaleźć ich potwierdzenie w krótkich wypowiedziach pisanych, artykułach, notatkach. Płaskie formy wycinane były wyrazem potrzeby robienia innych niż obraz artystycznych operacji – i to łączyło Jurrego i Dobsona z rówieśnikami, z atmosferą uczelni. Ale dla Jurrego formy wycinane nie były – jak to widzimy – poszukiwaniem innego, bardziej „nowoczesnego” medium, lecz ćwiczeniem na temat innej niż w kolorystyce przestrzeni” (Barbara Majewska, „Kocham malarstwo i nic na to nie poradzę” [w:] Powrót Jurrego, Galeria Zderzak, Kraków 2010, s. 49–50).

Znamiennym nośnikiem, który ukształtował pop-artową postawę Jurrego był plakat. Istotną rolę odegrało Pierwsze Międzynarodowe Biennale Plakatu w 1967 oraz wystawa prezentująca plakat polski od czasów Młodej Polski po współczesność w Muzeum Narodowym w Warszawie. Z kolei akademickie środowisko działające przy pracowni plakatu profesorów Henryka Tomaszewskiego i Józefa Mroszcza, było postrzegane jako przystań buntowników. Wśród ukształtowanych tu romantyków znalazł się również Jurry, który szybko przyjął tutejsze wpływy pop-artu i „nouveau realisme”. Szczegółne charakterystyczne były tu ściśle określone zasady pracy: podporządkowanie plakatu pod określone prawa percepcji, operowanie uproszczeniem, skrótem oraz deformacją, a także zachowanie odrębności tego medium. Tym samym twórczość Jurrego stała się postrzegana m.in. przez minimalizm powiązany z pop-artowymi rozwiązaniami lat 60. XX wieku.



Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, „Uprzejmość”, 1971, fot. Desa Unicum



Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński, „Och, och”, 1971, fot. Desa Unicum

11

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus G-73 czyli: Leda z łabędziem" z cyklu "Formy nieprawdopodobne i nieprawdopodobnie podobne", 1973

olej/piótno, 135 x 175 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO I OPUS G-73 CZYLI: LEDA Z ŁABĘDZIEM" I OLEJ 135 X 175 CM 1973 R.'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 800 EUR

„Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) – nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyczeć rozpalającymi się od środka oboma obłymi formami, uwzględniając kulminacje słońca latem, zawrzeć także wątek narodowo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury. I jej skalą! W małej pracowni”.

Czesław Pius Ciapało



GRA FORM I BARW

Czesław Pius Ciapała w swojej twórczości chętnie zajmuje się tematami libido i seksualności. Pierwszy kontakt z nurtem nowej figuracji i amerykańskim pop-artem miał tuż po studiach, kiedy pracował w Anglii. Wpłynęło to na jego wczesny okres twórczości, przypadający na lata 1969-74. Wtedy powstał cykl zatytułowany „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne”, z którego mamy przyjemność zaprezentować aż dwie prace na niniejszej aukcji. „Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne” to przedstawienia zbliżonych w kadrze fragmentów ciała i towarzyszących im na drugim planie sylwetowo traktowanych postaci ujętych w ruchu.

Prace prezentowane na niniejszej aukcji należą do wczesnej twórczości artysty z lat 70., kiedy to uległ on fascynacji erotyzmem, a także idealizacją piękna formy detali kobiecego ciała. Tematem poszukiwań malarskich jest pragnienie, tak nierozzerwalnie związane z erotyką. Obrazy twórcy oscylują w kręgu problematyki podejmowanej przez sztukę, niemal od samych jej początków. Podkreślają fakt, że temat seksualności i miłości jest tak samo istotny jak przed laty. Niezwykle trafnie ujęła to Ewa Han, pisząc: „Bóg stworzył świat z chaosu. Podobnie artysta porządkuje w swych obrazach barwy, aby otrzymać harmonijną całość. Ta typowo estetyczna całość nie może jednak pozostać martwa. Podobnie jak Bóg stworzył człowieka, by nadać sens całej swojej pracy, tak Ciapała wprowadza do obrazów pierwiastek życiodajny, jakim jest w tym wypadku seks. Między radosną, pogodną harmonią barw a do jednostkowego kształtu sprowadzonym tematem erotycznym jest jedność. Ta jedność staje się tutaj stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks” (Ewa Han, „Wiadomości”, nr 28, Wrocław, 9.07.1981).

Czesław Pius Ciapała urodził się w 1942 w Hajnówce. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1969 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w pracowni Aleksandra Kobzdeja. Artysta, akcentując kobiecy seksualizm, zamieniał te wizerunki w archaizowane symbole erotyzmu. W drugim okresie twórczości, przypadającym na lata 1974-88, Ciapała tworzył monumentalne kompozycje, które nazywał „symfoniemi”. Symfonia „Pory Roku”, która powstała w 1974, ma blisko 120 metrów kwadratowych powierzchni i jest złożona z 48 obrazów. Prace z tych cykli były prezentowane na monograficznej wystawie w Zachęcie w 1982. Czesław Pius Ciapała na przestrzeni lat stworzył dystynktywną formułę malarską, niemającą sobie podobnych w historii powojennej sztuki polskiej. Można odnieść wrażenie, że Ciapała jest twórcą wciąż nieodkrytym, a jego działalność artystyczną śmiało można rozpatrywać w kontekście poszukiwań artystów tej klasy co Jan Dobkowski czy Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński.



Czesław Pius Ciapała w swojej pracowni, 1972, fot. Dzięki uprzejmości artysty

12

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus D-73 czyli: Wenus roztańczona" z cyklu "Formy nieprawdopodobne i nieprawdopodobnie podobne", 1973

olej/piótno, 135 x 175 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'CZESŁAW PIUS CIAPAŁO | "OPUS D-73 CZYLI: WENUS ROZTAŃCZONA" | OLEJ/PŁÓTNO 135 X 175 cm. ROK 1973'

na odwrociu nalepka z opisem pracy, nalepka wystawowa Biura Wystaw Artystycznych oraz częściowo zachowana nalepka CBWA w Warszawie

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Porównania 5. XXVI Sztuk Plastycznych w Sopocie”, Sopot, 28.06-5.08.1973

„Czesława Piusa Ciapałę zaliczam do grupy malarzy szokujących nasz wiek, osobiście uważam go za indywidualność najatrakcyjniejszą ostatnich dziesiątków lat w Europie, a może i poza nią”.

Godfryd B.



13

WOJCIECH IWAŃCZAK

1940

"Kobieta autora", 1976

olej/piótno, 41 x 56 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'IVO . IWAŃCZAK 1976'
datowany i opisany na odwrociu: "'Kobieta autora" 1976'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



14 †

RADEK SZLAGA

1979

Kobieta z maszyną do szycia, 2016

olej/plótno, śr.: 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'PAN | RDK | 2016 | R. Szlaga'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 900 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Radek Szlaga, „Core Lexicon”, BWA Zielona Góra, 4.11-27.11.2016

„Radek Szlaga to szczególny przypadek mitotwórcy. Obrazuje mity, które nie mają początku ani końca. Lepi je z fragmentów wyrwanych ze środka mitologicznych struktur, z fragmentów znalezionych, odrzuconych, a także takich, które należą do starych i nowych historii, które właściwie nigdy nie zostały ani opowiedziane, ani przedstawione”.

Stach Szablowski





IRONICZNE INTERPRETACJE RZECZYWISTOŚCI

Obraz „Kobieta z maszyną do szycia” był prezentowany na indywidualnej wystawie Radka Szlaga „Core Lexicon” w BWA Zielona Góra w 2016. Ta wystawa stanowiła rozwinięcie zapoczątkowanego wcześniej przez Szlagę odkrywania oddźwięków wizualnych i ideologicznych w społeczeństwie związanych z głównymi tematami jego zainteresowań: belgijskim kolonializmem, afrykańską historią i polską tożsamością. W pracach eksponowanych na wystawie autor skupił się na przestrzeniach i zależnościach między tymi zagadnieniami. Miesza formy międzykulturowych odniesień, przedstawia je obrazowo, choć bardziej abstrakcyjnie niż w poprzednich pracach. Co ciekawe, motywy figuratywne i wizualne powtarza, niekiedy bardzo dokładnie, ze swoich wcześniejszych obrazów. Kopiuje i cytuje sam siebie, wykorzystuje fragmenty własnych prac, wpisując je w nowe. Zgodnie z nazwą wystawy tworzy korpus swojego wizualnego języka artystycznego, który łączy w sobie walory intelektualne i wizualne. Dzięki temu określa swoją malarską tożsamość. Szlaga inspirowa się popkulturą, czerpie z mass mediów, odwołuje się do polityki i religii. W klasycznym formacie renesansowego tonda, którego najczęstszym tematem były sceny religijne, a zwłaszcza przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Szlaga umieszcza portret kobiety przy maszynie do szycia. Jednak portret w niczym nie przypomina klasycznego sposobu obrazowania. Wręcz przeciwnie – głowa i twarz kobiety są zniekształcone, włożone w przestrzeń płótna ponad maszyną. Wykrzywienie przypomina wadę wyświetlacza lub pliku graficznego w komputerze. Połączenie historycznej tradycji malarskiej ze współczesnymi technikami jest potwierdzeniem ciągłego ponownego rozważania podejścia Szlaga do malarstwa.

15 †

MARCIN MACIEJOWSKI

1974

"Dziewczyne mam. Poza tym interesuję się filmami i motorami", 2000

olej/piótno, 121 x 126 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'M.MACIEJOWSKI | 00'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
17 800 - 26 700 EUR

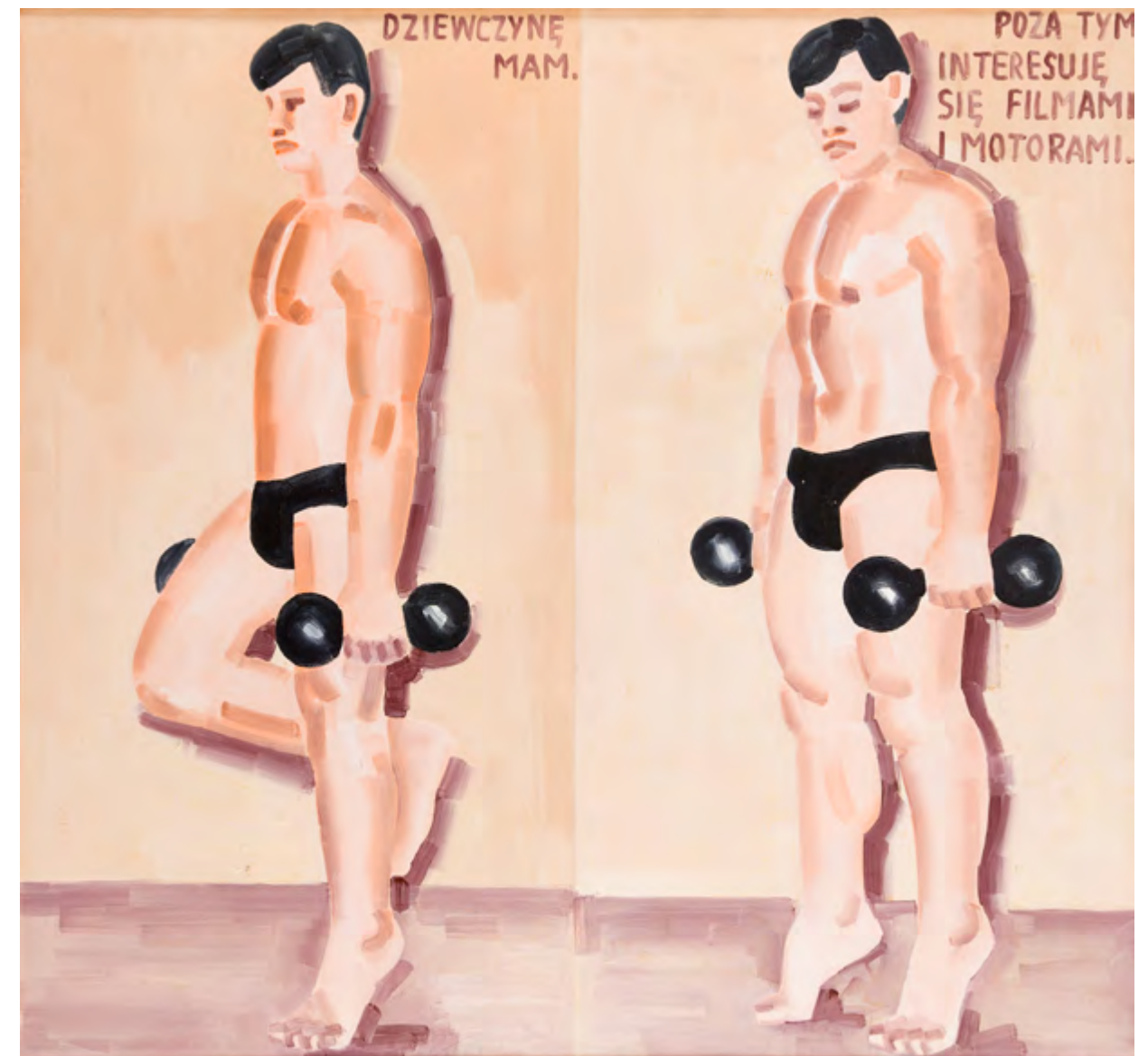
POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
„Sport i Pielęgnacja”, Galeria Zderzak, Kraków, 31.03-7.05.2000

LITERATURA:
Polska, katalog wystawy „Sport i Pielęgnacja”, Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 7 (il.)

„Widzę coś i wiem, że muszę to namalować. Czasem podoba mi się temat albo jakaś sentencja, albo formalne cechy zdjęcia. Tym malowaniem tłumaczę sobie rzeczywistość”.

Marcin Maciejowski

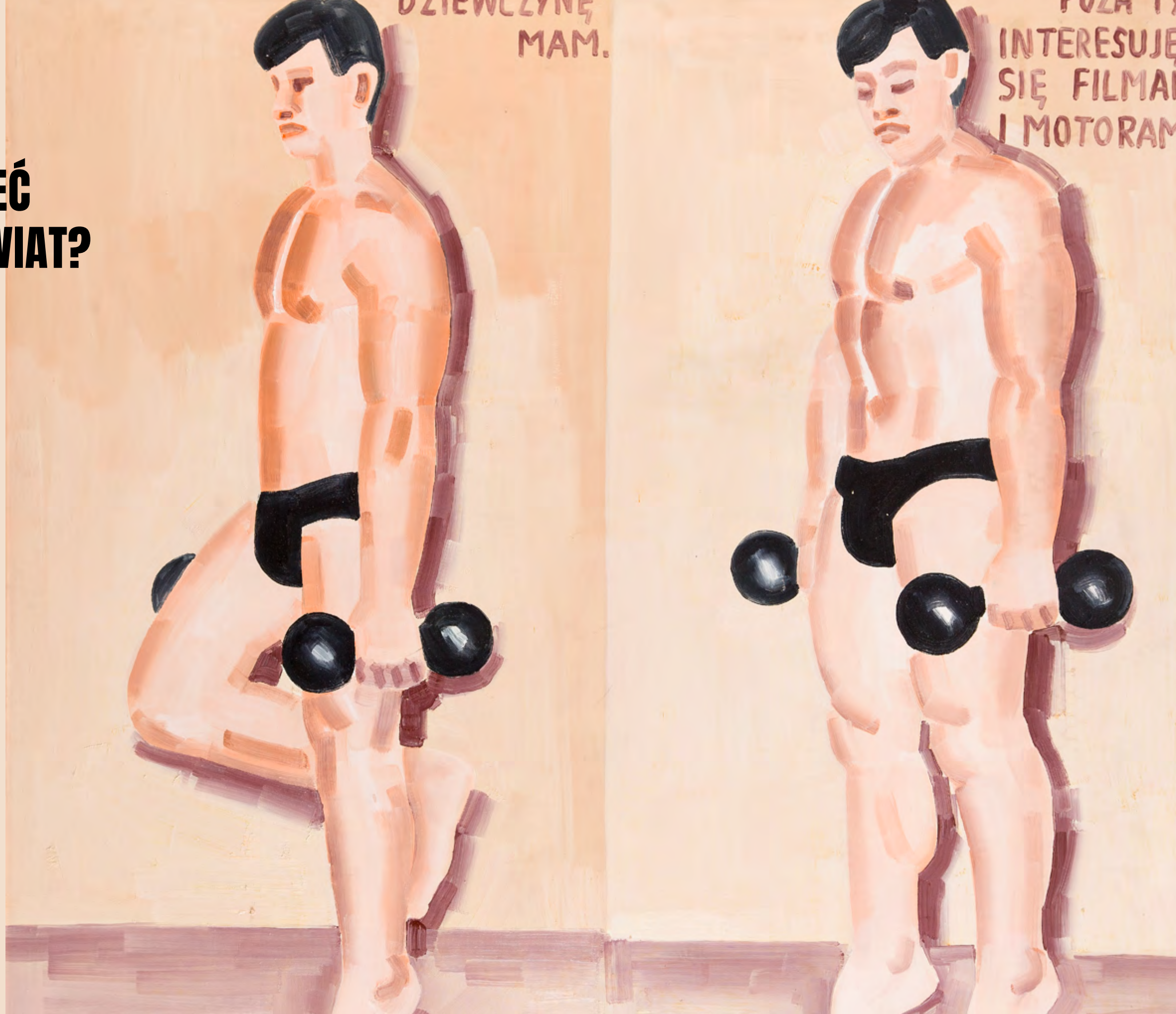


JAK ZROZUMIEĆ WSPÓŁCZESNY ŚWIAT?

Marcin Maciejowski postępuje się unikalnymi i niezwykle ciekawymi środkami artystycznego wyrazu. Jego wypowiedź artystyczna jest prosta, klarowna, dzięki czemu pozostaje zrozumiała i silna w przekazie. Nieodłącznym elementem jego obrazów są bezpośrednie napisy zaczerpnięte ze środowiska reklamy, plakatów oraz prasy. Malarstwo Maciejowskiego to realistyczna narracja, która odzwierciedla rzeczywistość oraz świat, w którym musi się odnaleźć współczesny człowiek. Największym źródłem inspiracji są dla Maciejowskiego ilustracje z kolorowych 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 jedynie fragmenty lub zmienia format. Niemal zawsze swoje prace wieńczy autorskimi napisami lub powszechnie znanymi hasłami. Korzystając z ołówka 4B, tworzy interdyscyplinarne obiekty, w których materiał wizualny jest uzupełniony literackim komentarzem adekwatnym do stylu życia XXI wieku.

Oferowana praca powstała w okresie gdy artysta należał do znanej formacji artystycznej Ładnie, którą w latach 1996–2001 współtworzył w Krakowie m.in. z Wilhelmem Sasnałem oraz Rafałem Bujnowskim. Choć grupa została doceniona i doczekała się kilku wystaw, to w 2001 każdy z artystów zdecydował się pójść własną drogą. Maciejowski rozwinął wtedy styl lapidarnego malarstwa figuratywnego, które charakteryzował wyraźny kontur wypełniany płaskimi plamami koloru. Równocześnie jego obrazy niepozbawione są delikatnej szkicowości oraz widocznej swobody w prowadzeniu pędzla.

Sztuka Maciejowskiego stanowi komentarz do sytuacji oraz światopoglądu polskiego społeczeństwa. Reinterpretuje przekaz, który beztłoniście fundują media masowe oraz analizuje jego odbiór przez zwykłego człowieka. Odnosi się do powszechnych obyczajów i obowiązujących stereotypów. Poprzez uproszczone, często komiksowe w swoim charakterze kadry i wizualne anegdotki trafia w samo sedno, na pierwszy plan wynosząc znaczenie i treść.



16 †

AGATA BOGACKA

1976

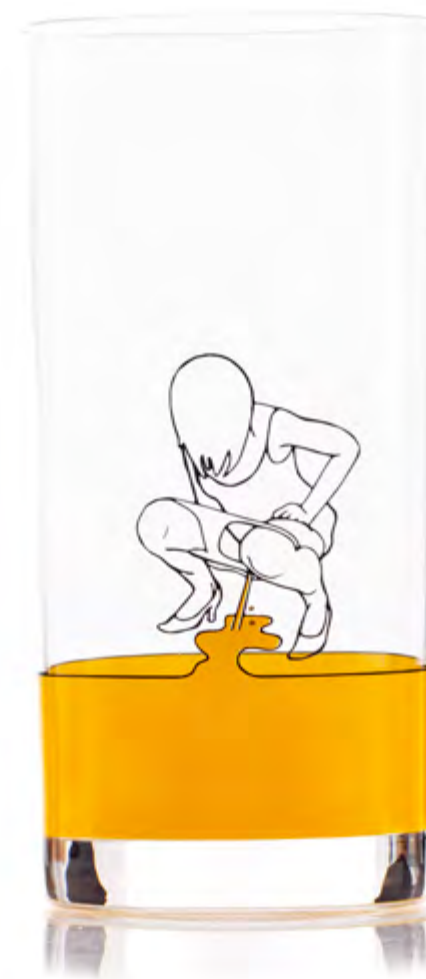
Szklanka, 2004

szkło, wysokość: 13 cm
średnica: 6,5 cm
sygnowany w druku: 'agata bogacka 2004 raster'

estymacja:
1200 - 1800 PLN
300 - 400 EUR

„Agata Bogacka łączy syntetyczną, plakatową, wystylizowaną formę z wciągającymi, inteligentnymi narracjami”.

Stach Szablowski



PŁYNNOŚĆ POTRZEB

Szklanka autorstwa Agaty Bogackiej należy do serii prac powstałych po debiutanckiej wystawie artystki w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie zatytułowanej „Ja krwawię!”. Wystawa ta gromadziła 16 dzieł, które prezentowały serię obrazów o silnym wątku biograficznym. Płótna były niejako zapisem intymnych stanów samotności. Główną bohaterką większości obrazów z cyklu jest młoda kobieta ukazana w sieci skomplikowanych, często erotycznych w wydźwięku relacji. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że pojawiająca się na płótnach postać jest porte-parole samej autorki. Bogacka ukazała ją jako świadomą swojej atrakcyjności istotę, która bez skrępowania zwraca się do siebie na poziomie ciała oraz fizjologii.

Prezentowana na niniejszej aukcji szklanka autorstwa Bogackiej została zrealizowana w nawiązaniu do obrazu „Tak” z 2003, którego sprzedaż we wrześniu 2020 ustanowiła rekord dla prac artystki na polskim rynku sztuki. W prezentowanym obiekcie widzimy powtórzenie kompozycji obrazu z 2003, z tą jednak różnicą, że twarz bohaterki pozostaje ukryta. Artystka rozbudowała dolną partię kompozycji na przestrzeń całego dna naczynia. Z prostej użytkowej formy szklanki emanuje przekaz krytyczny w stosunku do funkcji naczynia oraz refleksyjny w odniesieniu do potrzeb konsumpcyjnych człowieka. Niczym memento dekoracja na szkle wyraża naturalną płynność potrzeb fizjologicznych, obrazuje repetytywne przechodzenie między stanami przyjmowania i oddawania płynu. Ponadto przypomina o potrzebie i konieczności, o pragnieniu i wstręcie. Przedmiot komentuje sam swoje przeznaczenie jako naczynie do picia, a jednocześnie pokpiwa z próżności użytkownika, ludzkiej potrzeby spożywania.



17 †

ZBIGNIEW LIBERA

1959

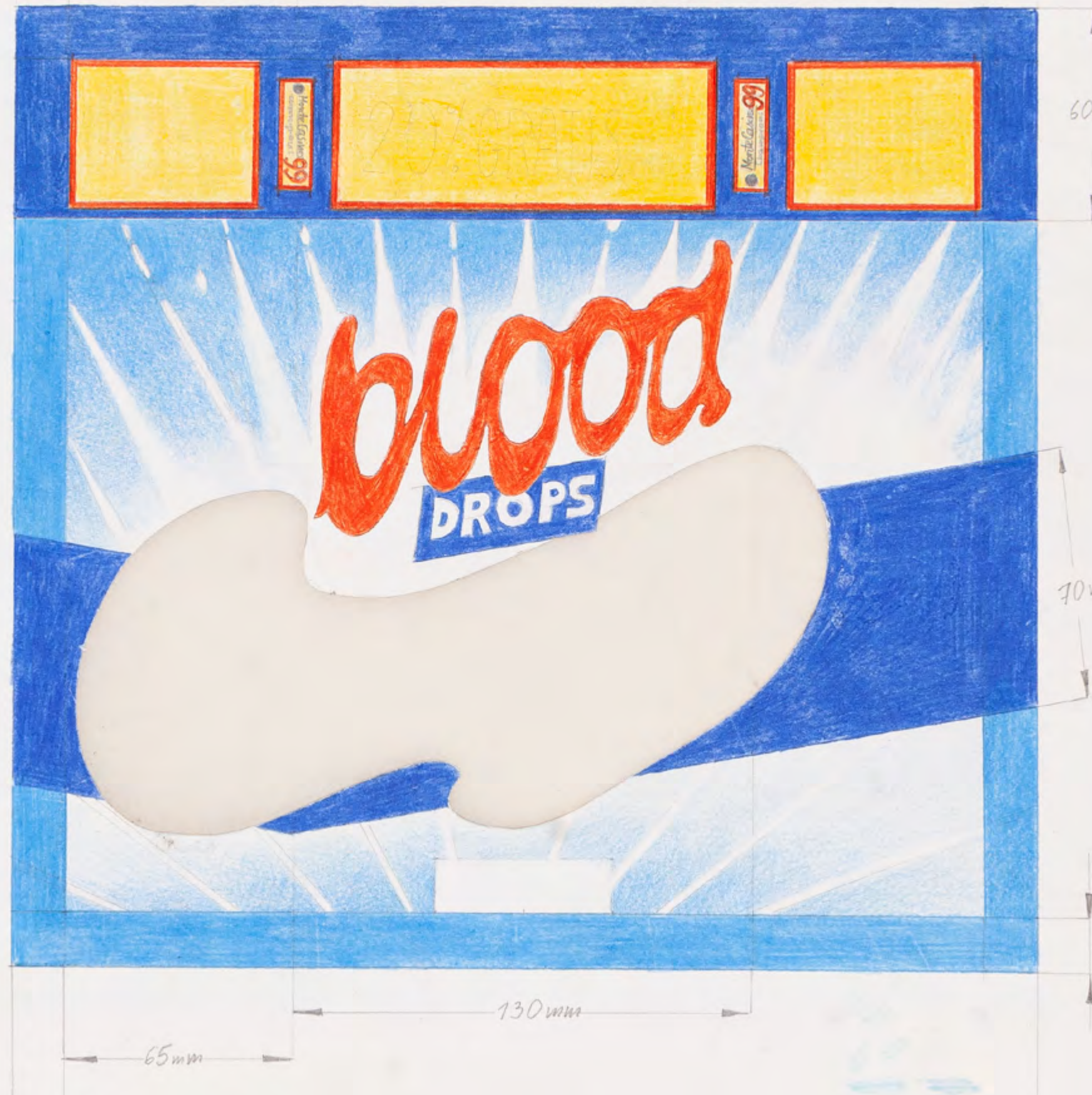
Projekt opakowania "Blood Drops 1", 1998

kredki, ołówek/papier, 42 x 61 cm
sygnowany na odwrociu: 'Zbigniew Libera'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 300 EUR



MIĘDZY POWAGĄ I ZABAWĄ



Zbigniew Libera jest prekursorem oraz czołowym artystą sztuki krytycznej w Polsce. Od lat 80. w swoich pracach analizuje i poddaje krytyce ogólnie przyjęte normy postępowania oraz tradycyjne modele wychowywania. To właśnie w tej dekadzie powstały znaczące i fundamentalne dla sztuki polskiej realizacje Libery: „Obrzędy intymne” i „Jak tresuje się dziewczynki”. W latach 90. artysta kontynuował prace zaangażowane w tematy społeczne, podejmując się tematów związanych z kulturą masową i popularną. Zawierał w swoich pracach krytykę wobec kultury konsumpcyjnej, która była w Polsce zupełnie nowym i szybko rozwijającym się zjawiskiem, w efekcie którego dobra konsumpcyjne zaczynały mieć coraz większy wpływ na kształtowanie postaw społecznych. Prace Libery z tego czasu takie jak „Ciotka Kena” (1994), „Universal Penis Expander” (1995), „Urządzenia korekcyjne” (1996) czy prezentowana na niniejszej aukcji praca z 1998, przedstawiająca projekt opakowania „Blood Drops”, wskazują na krytyczno-analityczną postawę artysty, próbującego zbadać i zobrazować manipulacyjne mechanizmy współczesnej rzeczywistości.

Tworzone przez Libera od lat 90. obiekty przypominające seryjnie wyprodukowane wytwory kultury popularnej mają jednoznacznie krytyczno-prześmiewczy charakter. Artysta prowadzi grę między kulturą wysoką i niską za pomocą wybranych środków artystycznego wyrazu. Prace Libery ukazują produkty, dotąd niedostępne na rodzimym rynku, w kontekście dyscyplinowania ciał jednostek oraz przypisywania przez kulturę określonych norm dla każdej z pici. Libera pokazuje zagrożenie, jakie niesie możliwość kreowania życia za pośrednictwem przedmiotów, które od najmłodszych lat określają wzorce dla przyszłych zachowań, wyglądu czy kształtują osobowość i oczekiwania wobec przyszłych standardów życia. Prace Zbigniewa Libery prowokują i otwierają pole do dyskusji przez wzbudzenie skrajnych emocji w odbiorcy wywołane zakłóceniem równowagi między powagą a niepowagą.

Seria „Blood Drops” zaczęła powstawać w 1997 po skandalu, jaki wywołała jedna z jego najbardziej znanych obecnie prac Zbigniewa Libery „Lego. Obóz koncentracyjny”. W ramach serii powstały prace stworzone ze 100 tysięcy plastikowych kropli krwi z wytłoczonym nazwiskiem „Libera”, plastikowe reklamówki oraz prezentowana praca – projekt opakowania produktu blood drops. Jak pisała Wiktoria Koziół, analizując wnikliwie stworzone przez Libera opakowania 100 000 blood drops: „Opakowanie 100 000 blood drops wykorzystuje konwencję prawdziwości. Puste miejsca to wycięte ‘okienka’, w których ‘pudełko nie ma nic do ukrycia’, bezpośrednio prezentuje towar klientowi. Nie bez przyczyny kolorystyka opakowania (dominacja niebieskiego, bieli, z czerwonym krojem pisma) i jego kompozycja (białe promienie rozświetlające napisy) przywodzi na myśl opakowania detergentów. Zachodnie, zwłaszcza niemieckie środki piorące bywają zwyczajowo uważane za ‘lepsze’ od polskich, co wynika z poczucia niższości względem Zachodu i narrację ‘dorównywania’ państwom bardziej rozwiniętym, uważanym za wzór. (...) Dodatkowo krew z zaznaczonym nazwiskiem artysty można łączyć z motywami chrystologicznymi. Libera ofiaruje odbiorcy własną krew, występuje w roli zbawcy lub romantycznego, wybitnego geniusza ‘cierpiącego za miliony’. Z drugiej strony sprzedaje fragment własnego ciała jako produkt, podejmując w ten sposób dyskusję o artyście jako towarze i jego sytuacji na rynku pracy, co jest rzadkim motywem w polskich sztukach wizualnych przed 2000 rokiem. (...) Futurystyczna i absurda na pierwszy rzut oka ‘sprzedaż krwi’ okazuje się współcześnie realna, bo, mimo że krew oddaje się honorowo, ‘koszty jej obróbki, magazynowania i przetwarzania sprawiają, że to drogi lek’. Nieregulowana sytuacja wolnego rynku prowadzi do traktowania wszelkich substancji i usług jako towarów, które można sprzedawać: np. wody pitnej i czystego powietrza, sprzedawanego przez Brytyjczyka Leo de Watta i wysłanego do Chin. (...) Skupienie uwagi na konsumpcji w sztuce wpisuje się w ogólny trend w badaniach kapitalizmu w latach dziewięćdziesiątych, w których dominowały neoweberowskie teorie dotyczące racjonalności lub umagicznienia konsumpcji. (Wiktoria Koziół, praca doktorska Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989, Kraków 2019, s. 229-232).

18

MAREK SOBCZYK

1955

"Goldpol", 2015

tempera żółtkowa/piótno, 125 x 133 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SOBCZYK 2015 | 125x133 | temp. jaj'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 8 900 EUR



W DIALOGU Z POPKULTURĄ

Późniejsze obrazy Marka Sobczyka są wynikiem poszukiwań artysty w kierunku uzyskania syntezy, która swą formą może przywodzić na myśl polską szkołę plakatu i współpracę z Piotrem Młodożeńcem. Nie bez znaczenia jest również wpływ ówczesnych środków masowego przekazu i miara czasów – charakteryzujących się wielokulturowością, połączeniem materializmu z religijnością oraz różnorodnymi tradycjami artystycznymi. Uzyskana w efekcie tekstualność zbliża obrazy Sobczyka również do tradycji malarstwa lat 80., jak chociażby do kalamburowego malarstwa Pawła Susida czy minimalistycznych dzieł Amerykanina Richarda Prince'a. Opisy na neutralnym tle, od 2002 wykorzystywane także w obrazach figuratywnych, odwołują się także do popularnych okładek z książek. Można więc śmiało umieścić twórczość Sobczyka w szerszym kontekście tradycji sztuki pop-artu, zapoczątkowanej przez Andy'ego Warhola i Roya Lichtensteina.

Do wyżej przedstawionych rozwiązań należy prezentowany obraz „Goldpol” o charakterystycznej płaskiej warstwie malarskiej oraz widocznym rysunku na niezagruntowanym płótnie. Ukazane układy form są bliskie abstrakcji geometrycznej, która służyła Sobczykowi ożywieniu martwego modernistycznego języka i użyciu go do wzmocnienia siły obrazu. Działania te podejmował w latach 90. również Włodzimierz Pawlak, zbliżając się do tradycji malarstwa Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego. Działania Sobczyka wynikają również z doświadczenia malarza oraz grafika projektowego i stanowią ciekawe rozwiązanie w kontekście szerokiego wachlarzu zjawisk w polskiej sztuce XXI wieku. Od lat 90. artysta również zajmuje się projektowaniem graficznym i typografią, które śmiało wykorzystuje w swoich realizacjach malarskich. Na relacje te zwraca uwagę sam Sobczyk: „Zajmuję się znakami/literami i ich projektowaniem. Znaki takie jak litery, obrazy, komunikaty, ale też wyznaczniki pracy artysty sztuki wizualnej, takie jak imię, środki plastyczne, propaganda, krzyżowanie genetyczne, emancypacja, abstrakcja, sublimacja i znaki, takie jak zapowiedź czy wskazówka umieszczone w przestrzeni, idące przez czas. Wymienione kategorie pokazują, czym rzeczy odległe od siebie są w pracy i że mogą być umieszczone blisko siebie, czasami są ze sobą krzyżowane właśnie genetycznie mimo istniejących różnic i niemożności. Sztuka wizualna staje się wizualna” (Marek Sobczyk. Co ja chcę powiedzieć? [w:] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979–2012, katalog wystawy, Legnica 2012, s. 23).

Odważne komentowanie rzeczywistości stało się znakiem rozpoznawczym w twórczości Sobczyka już od czasów jego wczesnych prac z lat 80. związanych z Grupą aż do dziś. Każda z jego prac jest silnie osadzona w czasach jej powstawania. Rzeczywistość odzwierciedlaną na płótnach Sobczyka wyrażają niejednoznaczne „własne znaki” służące wzbogaceniu obrazu i dodawaniu mu idei. W jego kolażach malarskich oderwane fragmenty lub segmenty rywalizują ze sobą. Jednocześnie artysta podejmuje idee związane z tradycją: modernizmu, koloryzmu, awangardy oraz popkultury, którą z kolei odrzucali już Strzemiński, Greenberg czy Gierowski. Charakterystyczny sposób konstruowania obrazu przez Sobczyka można również dostrzec w obrazie „Goldpol”, gdzie występuje modularny podział powierzchni płótna oraz konkretna dyscyplina, której podporządkowana jest kompozycja. Narzędziem do zastosowanego podziału stały się tutaj różnokolorowe prostokąty prezentujące asortyment tytułowej pasmanterii „Goldpol”. Również nieprzypadkowe jest tutaj zastosowanie kolorystyki bliskie odcieniom tęczy, która jest dla artysty abstrakcją oraz porządkiem mogącym być zderzonym z innym porządkiem. Jak zauważyła Maryla Sitkowska: „Malarstwo Sobczyka stawia bariery interpretatorom, którzy chcieliby je ujmować jako wyraz spójnego systemu poglądu autora na stosunek dnia dzisiejszego do tradycji i wiary religijnej. Tymczasem wydaje się, że obrazy Sobczyka bardziej bazują na spostrzeżeniach i skojarzeniach niż jakimkolwiek systemie. Są przecuciami bardziej niż stwierdzeniami, przyczynkami, którym daleko do traktatu. Zresztą Sobczyk nie jest malarzem syntezy – interesuje go droga” (Maryla Sitkowska, Grupa [w:] Grupa. 1982–1992. Ryszard Grzyb. Paweł Kowalewski. Jarosław Modzelewski. Włodzimierz Pawlak. Marek Sobczyk. Ryszard Woźniak, Galeria Zachęta, Warszawa 1992–1993, s. 10).

19 †

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Polska Express", 1980

kolaż, olej/piótno, 90 x 120 cm
sygnowany na odwrociu: 'Paweł Kowalewski'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 200 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

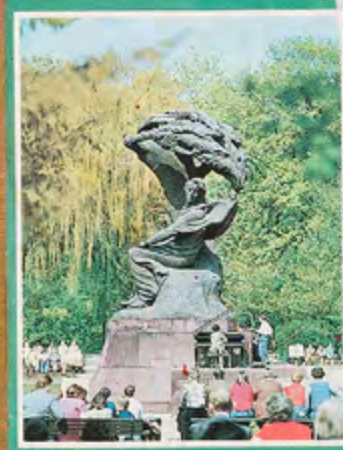
kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Warszawa





POLAND
invites you!



Paweł Kowalewski w swojej twórczości posługuje się językiem o dużej ekspresji przekazu. Jego dzieła, zaliczane do tzw. sztuki osobistej, ukazują uniwersalne podejście w stosunku do emocji i przeżyć jednostki. Jednocześnie postawa artysty jest autentyczna, autobiograficzna, pełna literackich kontekstów. Również prezentowany obraz „Polska Express” charakteryzuje się spójną synestezją ze słowem, którego odbiorca doświadcza w formie komentarzy i rozbudowanych poetyckich tytułów prac. Spójne z twórczością artysty jest tu także charakterystyczne przedstawienie odzwierciedlające absurd i groteskę czasów PRL-u. Jednocześnie, jak zauważa Anda Rottenberg, Kowalewski miał łatwość malowania, która niejednokrotnie wyprowadzała odbiorcę na manowce. Sztuka była dla niego narzędziem odważnych kroków i decyzji, a także broniącym ambiwalencji języka i względności pojęć.

Kowalewski przez zestawienie w ramach jednej pracy „Polska Express” wycinków z różnych ówczesnych publikacji lat 80. podjął próbę uwrażliwienia odbiorców. To właśnie doświadczanym obrazom powierzył misję obalenia prezentowanej nieczułości oraz obnażenia dystansującą naturę fotografii. Artysta odwołuje się również do własnego wizerunku, który uznawany za prawdziwy, pomaga formułować sąd o współczesnym człowieku. Istotnym ośrodkiem dla warszawskich artystów, wśród których również można wymienić Kowalewskiego, była tworzona w latach 1972-88 wolna artystycznie i intelektualnie oaza – tzw. Dziekanówka mieszcząca się przy Krakowskim Przedmieściu 56 w Warszawie. Ośrodek ten stanowił przeciwieństwo oficjalnej nudy i sztampy, a jednocześnie swoją fenomenalną działalnością stanowił interesującą alternatywę. Jednocześnie w miejscu tym, tworzonym wyłącznie przez artystów, nie preferowano jednego kierunku czy określonej tendencji w sztuce współczesnej. Ważną rolę odgrywały tu działania dydaktyczne, które stanowiły uzupełnienie konserwatywnego systemu nauczania w Akademii Sztuk Pięknych.



20 †

TOMASZ DOMINIK

1955

"Moskwa" (dyptyk), 1989

akryl/plótno, 160 x 280 cm

sygnowany i opisany p.d. (cyrylicą)

pierwsza część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'TOMASZ DOMINIK | "MOSKWA" (a) |

OLEJ, PŁÓTNO 1989 | 160 x 280 cm'

druga część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'TOMASZ DOMINIK | "MOSKWA" (b) |

OLEJ, PŁÓTNO 1989 | 160 x 280 cm'

estymacja:

16 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Elżbiety Lavastre, Nicea

LITERATURA:

Elżbieta Lavastre Art Gallery, katalog wystawy, Nicea, 1990





Najaktywniejszy okres w twórczości Tomasza Dominika przypada na lata 1989–93, kiedy działał w zarządzie Okręgu Warszawskiego ZPAP. Już wtedy wykrystalizował się jego styl „pattern painting” wykorzystujący liczne znaki graficzne przy pokryciu nimi powierzchni obrazu. Prezentowany dyptyk zatytułowany „Moskwa” ukazuje szczególnie zainteresowania artysty ukierunkowane w stronę tematu druków informacyjnych i użytkowych, zarówno z dawnych epok, jak i czasów współczesnych – map, planów miast, kalendarzy, kronik oraz zapisów nutowych. Wszystko to stało się podstawą do abstrakcyjnych interpretacji o charakterystycznym aspekcie plastycznym oraz niezamierzonej dekoracyjności. Jak sam artysta zauważa, najwięcej inspiracji dostarczają mu stare druki, które pomimo swej nieaktualności pozwalają na stawianie pytań o funkcjonowanie świata w minionych wiekach.

Znamienna dla pop-artowego stylu artysty jest także multiplikacja i powtarzalność form. Najpełniejszy tego wyraz Tomasz Dominik odnajduje w rytmie muzyki, której również doświadczył, kończąc naukę gry na fortepianie w szkole muzycznej. Pewien muzyczny zapis można dostrzec już w mnogości elementów w kompozycji dyptyku „Moskwa”, choć najpełniejszy rytmiczny wyraz pojawia się w późniejszych cyklach artysty zatytułowanych „Za Bachem”, „Za Chopinem” i „Za Mozartem”, gdzie tłem przedstawianej sceny jest pięciolinią wypełniona nutami. Elementem wspólnym w kaligraficznych kompozycjach artysty jest plama barwna wzbogacająca i szczerlnie wypełniająca powierzchnię obrazów.

Картина
нарисована
академиком
Томаша

21 †

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Bullmastiff" z cyklu "Dwudziesty trzeci", 2015

olej/piótno, 40 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Dwurnik 2015' oraz opisany l.d.: 'Bullmastiff'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2005.E.DWURNIK | =Bullmastiff= | NR: XXIII · 161 · 3410'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 900 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Wiesz, tak sobie myślę o swoim pokoleniu – kto wypłynął, kto przepadł, gdzie ci ludzie teraz są. Na początku, zaraz po akademii, wszyscy artyści, malarze i rzeźbiarze starają się, mają jeszcze to mleko wysrane z uczelni i jeszcze coś próbują, ale mija dziesięć lat i znikają. Jeśli z jednego pokolenia zaistnieje dwóch, trzech, to dobry wynik”.

Edward Dwurnik





22 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Imaginyk", 2011

olej/piótno, 130 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | 2011 | "IMAGINATYK"

estymacja:

50 000 - 100 000 PLN

11 200 - 22 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria aTAK, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Łukasz Korolkiewicz. Peryferie, Galeria aTAK, Warszawa, 17.05-27.07.2013

„Przewrotność malarstwa Łukasza Korolkiewicza dociera do widza w pełni w momencie, w którym uświadamiamy sobie, czym spojrzeniem się posługujemy, kiedy patrzymy na te cieszące oko i niepokojące ducha pięknie namalowane, dwuznaczne obrazy. Oglądamy malarza, który czasem zachwyca się popołudniowym słońcem, ale jeszcze częściej obnaża się, maskuje swoje oblicze i jednocześnie usiłuje sam siebie zdemaskować. Podglądamy go, kiedy on sam podgląda (innych, ale również siebie). Obserwujemy go, kiedy stąpa po najbardziej grząskim z gruntów, rzucając cień na niewinność ucieleśnioną przez figury dorastających dziewczynek (i lalek)”.

Stach Szablowski



MIKROKOSMOS ZA ZAMKNIĘTYMI DRZWIAMI

Łukasz Korolkiewicz debiutował w latach 70., kiedy to wypracował zarys własnej formuły malarskiej. Obok szczególnie rozwiniętej wówczas rewolucji konceptualnej i ruchu neoawangardowego, twórczą drogę Korolkiewicza wypracowali artyści tworzący pod wpływem amerykańskiego pop-artu czy Davida Hockneya. Już wtedy pojawiły się również w jego obrazach formy wydobyte przez naturalne światło rządzące wizualnością. Krytycy sztuki określają ten zwrot mianem konserwatywnego, gdzie Korolkiewicz świadomie rezygnuje z inwencji formalnych, w które obfituje malarstwo XX wieku. Jednocześnie artysta śmiało wykorzystuje znamiona fotografii i przetwarza je dalej – zamiast zatrzymywać teraźniejszość w martwym punkcie przeszłości, ożywia i rozciąga ją w nieskończoność na czas studiowania obrazu. Obraz „Imaginatyk” wpisuje się w strategię nowszych dzieł Korolkiewicza, które zebrane pod nazwą „Peryferie”, są wyrazem jego artystycznej postawy i uznaniem twórczości za „peryferyjną” na poziomie sfery prywatnej i autobiograficznej. Obrazy te były m.in. przedmiotem wystawy „Łukasz Korolkiewicz. Peryferie” w warszawskiej Galerii aTAK w 2013. Kinga Kawalerowicz, kuratorka ekspozycji, zwraca także uwagę na gamę emocjonalnych klimatów kreowanych przez kolor i światło. Tym samym melancholijny i niejednoznaczny charakter obrazów Korolkiewicza obcuje na granicy rzeczywistości i imaginacji, a także sięga najdalszych psychicznych peryferii odbiorcy.

W prezentowanym obrazie Korolkiewicz przenosi odbiorcę w rzeczywistość mającą miejsce za zamkniętymi drzwiami. Centrum kompozycji zajmuje lustro mające szczególne miejsce w ikonografii artysty. Uchwycony tu widok prowadzi odbiorcę do jeszcze dalszego świata pełnego metafizycznych i surrealistycznych znaczeń. Malarstwo Korolkiewicza jest również pełne masek – są one zarówno pojedynczym atrybutem czekającym na właściciela, jak i nakryciem prawdziwej twarzy samego artysty. Za ich pomocą Korolkiewicz staje się obecny w przedstawianej scenie, do której dostęp ma odbiorca tylko na dwuznacznych prawach podglądacza. Wykorzystywane przez artystę maski, będące rekwizytami, są najczęściej zwykłymi zabawkami – tanimi przebraniami zwierząt czy klanów. Tym samym przestrzeń obrazów Korolkiewicza stanowi konglomerat codzienności i freudowskiej niezwykłości. Jak dodaje Mateusz Promiński: „Przestrzeń, po której uprzednio poruszaliśmy się swobodnie, jawi się nam jako miejsce tajemnicze i nieznanne, dlatego też wchodząc w głąb obrazów, tracimy poczucie pewności, a granica między rzeczywistością a imaginacją zostaje zatarta. Ten specyficzny entourage, będący jednocześnie tłem i tematem przedstawienia, staje się areną, na której o uwagę widza walczy sam Korolkiewicz. Odpowiednio kadruje obraz o dość dużym formacie, przez co wrażenie współuczestniczenia w scenie jest niezwykle sugestywne” (Mateusz Promiński, (U)wiedzeni spojrzeniem, źródło: <https://ownetic.com/magazyn/2016/mateusz-prominski-uwiedzeni-spojrzeniem>, dostęp: 1.06.2023).

Prezentowane na obrazach Korolkiewicza wnętrza są odzwierciedleniem mikrokosmosu i modelami wszechświata, które artysta dopełnia swoją podświadomością i spojrzeniem. Jednocześnie malarstwo to zdaje się być niezwykle „ciche” – przedstawione postaci zachowują przenikające milczenie. Tę pozorną „pustkę” wypełniają spojrzenia, a cisza będąca tłem prezentowanej sceny wzmaga nastrój niepokoju, którego może doświadczyć sam odbiorca obrazu. Wszystko to zdaje się zbliżać twórczość Korolkiewicza do spuścizny XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Jednakże artysta wielokrotnie zwraca swoje zainteresowania bardziej w kierunku uzyskanej atmosfery aniżeli tego, co widoczne i rozpoznawalne. Korolkiewicz od początku swojej twórczości konsekwentnie łamie artystyczne konwencje, uwodząc widza siłą wzroku. Jednocześnie artysta zwraca uwagę na niedoceniane wątki codzienności poprzez nadanie im odpowiedniej rangi.



23

WALDEMAR ŚWIERZY

1931-2013

Micky

gwasz/papier, 34 x 25 cm
sygnowany l.d.: 'Świerzy'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

„(...) Do siebie również miał dystans ('chciałem zostać malarzem, a zostałem Świerzym'). Naigrawał się ze swojej pracy: 'to najzdrowsze zajęcia, jakie znam - przy każdym plakacie robię kilka tysięcy przysiadów i skłonów'. Bo nie tworzył przy stole - kładł kartony na podłodze. Cieszył się, że może to robić w domu, nie musi wstawać wcześniej i iść do pracy. Dworował sobie, że jego ulubionym zajęciem jest 'dolce far niente' - co przy gigantycznym dorobku, jaki po sobie zostawił, zakrawa na kokieterię (...).”

Andrzej Pągowski



24

WALDEMAR ŚWIERZY

1931-2013

Coca-Cola

gwasz/papier, 37 x 55,5 cm
sygnowany wzdłuż lewego marginesu: 'Świerzy'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 600 EUR





W KRĘGU POPKULTURY

Waldemar Świerzy jest jednym z najbardziej uznanych i rozpoznawalnych grafików nie tylko w Polsce, ale również za granicą. Wykształcenie artystyczne uzyskał w katowickim oddziale krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Józefa Mroszczaka. Jako grafik od 1952 zajmował się projektowaniem plakatów, okładek książkowych i muzycznych, ilustracji, kalendarzy i znaczków pocztowych. Zaprojektował również oprawy graficzne dla polskich pawilonów na Międzynarodowych Targach m.in. w Nowym Jorku, Lipsku, Wiedniu, Casablance i w Poznaniu. Świerzy to jeden z twórców Polskiej Szkoły Plakatu – terminu ukutego przez krytykę artystyczną, określającego i wyróżniającego polską grafikę użytkową w latach 60. i 70. XX wieku. Równocześnie z pracą projektową rozwijał karierę akademicką. W 1965 zaczął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu jako kierownik Pracowni Grafiki Projektowej. W latach 70. i 80. wykładał na uczelniach artystycznych w Hawanie, Meksyku i Berlinie Zachodnim. W 1979 został przewodniczącym Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie. W 1994 objął pracownię plakatu na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Twórczość Świerzego była doceniana komercyjnie i zyskiwała pochlebne opinie krytyków również poza granicami Polski. W 1959 Świerzy został odznaczony główną nagrodą im. Toulouse-Lautreca na 1. Międzynarodowej Wystawie Plakatu Filmowego w Wersalu. W 1970 artysta otrzymał I nagrodę Prix 10. Biennale de São Paulo. W 1975 i 1985 zdobył pierwszą nagrodę na Konkursie Plakatów Filmowych tygodnika „Hollywood Reporter” w Los Angeles za plakaty do kluczowych polskich filmów „Ziemia obiecana” i „Psy wojny”.

Styl Świerzego cechuje wyjątkowa umiejętność łączenia niepojętej swobody z wyrazistością znaku graficznego. Artysta posiadał bogaty, niemal niewyczerpany arsenał środków wyrazu. Doskonale zdawał sobie sprawę z rangi i siły koloru, skupiając się na istocie barw, akcentował ich emocjonalny i muzyczny charakter. Świerzy jako jeden z pierwszych rodzimych grafików wprowadził do plakatu elementy malarstwa. Szerokiemu spektrum stylistycznemu towarzyszyło znaczne rozszerzenie wykorzystywanych technik artystycznych – obok gwaszu pojawiła się akwarela, kredka, ołówek; często artysta w jednym projekcie używał kilku różnych technik. Z biegiem lat w twórczości Świerzego można dostrzec również echa malarstwa gestu, abstrakcji lirycznej oraz popularnego wówczas pop-artu. Inspiracje tym ostatnim znaleźć można nie tylko w estetyce, ale i tematach jego prac. Mniejsze formy malarskie czy ilustracje często odnosiły się do symboli z kultury popularnej. W jego repertuarze na pierwsze miejsce zasługują ikoniczne przedstawienia muzyków, czy to jazzowych, czy popularnych wówczas zespołów. Zaraz za nimi znajdują się gangsterzy rodem z ulic amerykańskich miast, a także bohaterowie bajek dla dzieci i wszelkie inne elementy konsumpcyjnej rzeczywistości z wiodącą prym coca-cola.

25

WALDEMAR ŚWIERZY

1931-2013

Sklep

gwasz/papier, 19 x 27,7 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'ŚWIERZY'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

„(...) Zaraz po [studiach] dostałem pierwszą pracę – zamówienie na plakat. Z Warszawy. Nie było mnie nawet stać na bilet do stolicy, więc mi go przysłano. Zarezerwowano też hotel na siedem dni. Przemieszkałem tam siedem lat – już następnego dnia zlecono mi następny plakat, potem znów kolejny. I przez te plakaty nie zdążyłem zostać malarzem”.

Waldemar Świerzy



POP ART W KRAJACH EUROPY WSCHODNIEJ?

Gdy na Zachodzie rozkwitał kierunek nazwany pop-artem, w Polsce panowały zupełnie odmienne warunki społeczno-gospodarcze. Mogłoby się wydawać, że na polskim gruncie zainteresowanie artystów tematyką związaną z kulturą konsumpcyjną nie ma prawa zaistnieć. Jednakże, czy rzeczywiście w tych specyficznych, lokalnych warunkach nie pojawiły się w sztuce przejawy pop-artowskiej estetyki i tematyki?

Początków kultury masowej w Polsce można doszukiwać się zaraz po II wojnie światowej. Wówczas w kraju pojawiły się sprzyjające warunki społeczne (przemieszczenie się ludności z wsi do miast, ujednolicenie języka, obyczajów, poglądów, szybkie uprzemysłowienie i urbanizacja) i technologiczne, takie jak produkcja telewizorów i radiodiodników. Warto tu jednak zaznaczyć, że jeszcze w trakcie trwania wojny zaczął kształtować się system nadzoru i kontroli prasy, publikacji i widowisk, który zachował swoją trwałość aż do 1990. Już w 1944 podjęto pierwsze działania zmierzające do powstania instytucji, które miałyby odpowiadać za cenzurę i propagandę na ziemiach polskich. Władza, świadoma możliwości manipulacyjnych prasy, literatury, radiofonii i kinematografii i ogólnie pojętej sztuki, podjęła próbę poprzez przejęcia kontroli nad polskim życiem kulturalnym. Umiejętne zarządzanie kulturą polegało na pilnowaniu zgodności powstałych dzieł ze wzorcami stworzonymi przez system propagandy i indoktrynacji. W 1947 rozpoczęła się walka ze „sztuką burżuazji” oraz powstały instytucje, które miały sprawować kontrolę nad właściwością formy i treści. W październiku tego roku podjęto decyzję o ograniczeniu dostępu kultury amerykańskiej „do szkół, prasy, literatury itp.”, a w listopadzie podczas otwarcia wrocławskiej rozgłośni radiowej Bronisław Bierut wyszedł z propozycją wrozenia dzieł kultury dostępnej dla mas, kształtującej postawę społeczną, będącej środkiem zbliżania się i współpracy narodów. Dzieła twórczości kulturalnej miałyby jednak zawierać w sobie „elementy planu i kontroli społecznej” (<https://sbc.org.pl/Content/317120/iv4416-1947-44-0001.pdf>). W 1949 wprowadzono realizm socrealistyczny w sztuce i architekturze i przez kolejne lata twórcy pod wpływem zarówno wielostronnego nacisku ze strony władz, jak i silnie ograniczonych kontaktów z Zachodem zaczęli mniej lub bardziej dobrowolnie poddawać się doktrynie socrealistycznej i tworzyć dzieła zgodne z ogólnie ustalonymi wytycznymi stalinowskiej propagandy. Stopniowe odchylenie od tej metody twórczej nastąpiło wraz ze śmiercią Stalina w 1953. W 1954 zaczęto krytykować schematyzm, ilustratorstwo i prymitywizm form komunistycznych wytworów kultury.

W okresie Polskiej Republiki Ludowej kultura masowa stanowiła narzędzie w rękach propagandy. Podkreślano jej prospołeczną funkcję, która była stawiana w opozycji do kultury zachodniej, zepsutej i zdeprawowanej. Partia chciała kontrolować wszystkie dziedziny życia swoich obywateli. Obawiano się zatem komercjalizacji, w której rzekomi „wyzyskiwacze” mieli narzucać kulturę klasie wyzyskiwanej. Mass media w krajach za żelazną kurtyną miały służyć władzy, docierając propagandowymi treściami do całego społeczeństwa. Aby dotrzeć do ogółu, musiały być proste w odbiorze oraz zrozumiałe – Jugoco zachwiała dawny podział sztuki na elitarną (wyższą) i ludową (niższą), ze szkodą dla ich obu. Jak pisał Dominic Strinati: „Zostały one włączone w całkowicie anonimową masę, manipulowaną przez jedyne dostępne źródło zastępczej wspólnoty i moralności – mass media. W świecie tym kultura masowa rozprzestrzeniła się jako śmiertelne opary duszące kulturę ludową i zagrażające integralności sztuki” (Dominic Strinati, Wprowadzenie do kultury popularnej, [tłum.] Wojciech Burszta, Poznań 1998, s. 21). Indoktrynacja była tłumaczona chęcią służby społeczeństwu, wyrównaniu podziałów, nobilitacji niższych warstw społecznych (robotników, chłopów), zapewnianiu im swobodny dostęp do kultury i sztuki. Odbiorcy jednak do-

skonałe zdawali sobie sprawę z cenzury treści, przez co środki masowego przekazu nie cieszyły się wielką sympatią.

Z racji specyficznych warunków politycznych i ekonomicznych, jakie funkcjonowały za żelazną kurtyną, pop art w Polsce nie miał możliwości zaistnienia w taki sam sposób jak w Wielkiej Brytanii i Ameryce Północnej. W latach 60. i na początku lat 70. w ZSRR powstawały wciąż teksty wyrażające sprzeciw wobec „dekadencji Zachodu”, przez co kierunek w sztuce podejmujący tematy kapitalistycznego dobrobytu i wszechobecnej konsumpcji był obcym i nienaturalnym zjawiskiem w Europie Wschodniej. Kultura popularna w odróżnieniu od podnoszącej na duchu kultury ludowej akceptowanej przez władzę PRL, była uważana za kulturę niską i opartą na egoistycznych przyjemnościach. Można jednak znaleźć wyjątki wśród polskich artystów, w których przejawy pop-artu są dostrzegalne. Artystami, którzy jako pierwsi przejawiali zainteresowanie tą estetyką, byli: Lucjan Mianowski, Jerzy Krawczyk, Benon Liberski oraz niektórzy przedstawiciele tzw. polskiej szkoły plakatu, tacy jak: Roman Cieślewicz i Jan Młodożeniec. Co interesujące, podczas zimnej wojny odbywały się wystawy w Jugosławii, a także w niektórych krajach bloku wschodniego, na których można było osobiście zobaczyć dzieła twórców pop-artu. Dzieła sztuki zachodnich artystów zostały zaprezentowane po raz pierwszy w 1966 w Belgradzie i Zagrzebiu, w 1969 miała miejsce objazdowa wystawa „The Disappearance and the Reappearance of the Image”, którą można było zobaczyć w miastach w Rumunii i Czechosłowacji, w tym w Pradze. Były one próbą głoszenia wykorzystywania sztuki do promocji „amerykańskich wartości” w Europie Wschodniej. W tym samym roku w Polsce natomiast można było zobaczyć indywidualną wystawę Alaina Jacqueta w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz performance „Le Tricot de Varsovie” zorganizowany w Galerii Foksal w Warszawie. Wpływ tych różnych spotkań ze spektakularnymi dziełami pop-artu na artystów z Europy Wschodniej jest oczywisty. Pomimo że władze sowieckie były nieprzychylnie nastawione do tych przejawów, zdaje się, że prace prekursorów pop-artu były znane nawet w samym ZSRR, chociażby z ich reprodukcji w czasopiśmie, które docierały tam za granicę, najczęściej z zaprzyjaźnionych, bardziej liberalnych krajów bloku wschodniego. W latach 70. Polska zaczęła otwierać się na wpływy z Zachodu, łagodząc sferę napięć w relacjach między państwami zachodnimi a blokiem komunistycznym. W latach 1972-74 otwarte zostały granice, co umożliwiło wielu obywatelom, w tym artystom, emigrację. W czasie gdy cenzura była wciąż żywa, postulowano demokratyzację życia i zwiększenie wolaści twórczej. Młodzi twórcy zaczęli coraz silniej czerpać ze wzorców w estetycznych pojawiających się na Zachodzie, co skutkowało poczuciem związków kulturalnych i obyczajowych z krajami zza żelaznej kurtyny. Rosnące zapotrzebowanie obywateli na zagraniczną muzykę, filmy, czy ogólnie pojętą kulturę popularną stało w opozycji do ideologii Związku Radzieckiego.

W 2016 w Tate Modern w Londynie odbyła się znacząca wystawa pt. „The EY Exhibition: The World Goes Pop” ukazująca pop art nie tylko jako sztukę znaną dla Wielkiej Brytanii i USA lat 60. i 70. XX wieku, ale jako kierunek artystyczny, który inspirował artystów pochodzących z różnych stron świata. Sztuka pop-art odpowiadająca na konsumpcyjny charakter zachodniej cywilizacji, osadzona w różnych systemach społeczno-polityczno-ekonomicznych, nabierała zupełnie nowych i interesujących znaczeń, jednak wciąż nawiązując do szeroko pojętej kultury popularnej, a także uwikłanych w nią mniej lub bardziej bezpośrednio tematów związanych z ciałem, polityką i folklorem. Wśród prezentowanych na wystawie artystów znalazło się pracę twórców: Natalii LL, Jerzego „Jurrego” Zielińskiego, a także Marii Pinińskiej-Bereś, którzy reprezentowali polską odmianę pop-artu lat 70.



26 †

ROMAN CIEŚLEWICZ

1930-1996

Bez tytułu

sitodruk/papier, 33,5 x 24 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'R. Cieślewicz' oraz opisany l.d.: '11/50'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 600 EUR

„Moim marzeniem było robienie obrazów publicznych, żeby jak największa liczba ludzi mogła je zobaczyć. W związku z tym plakat – obraz uliczny – był dla mnie najważniejszy. Wejść w ulicę. Powiedzieć, przekazać, poinformować. Działać na maksimum wyobraźni”.

Roman Cieślewicz





REFLEKSJE NA TEMAT WSPÓŁCZESNOŚCI

Roman Cieślewicz był wybitnym grafikiem oraz czołowym przedstawicielem tzw. polskiej szkoły plakatu. W ramach swojej działalności artystycznej oprócz grafiki i plakatu zajmował się także fotomontażem, ilustracją i reklamą.

Cieślewicz urodził się we Lwowie. Po studiach, które odbył najpierw we Lwowie, a następnie w Krakowie, zamieszkał w Warszawie. Tam został dyrektorem artystycznym miesięcznika „Ty i Ja”, które zasłynęło z awangardowych układów graficznych. Oprócz pracy dla czasopisma „Ty i Ja” projektował także plakaty dla innych wydawnictw i instytucji kulturalnych. W 1963 wyemigrował do Francji, gdzie zyskał międzynarodową sławę. Tam został szefem artystycznym tygodnika „Elle”, współpracował z magazynem „Vogue” oraz z Centrum Pompidou.

W swoich pracach artystycznych z zakresu grafiki i plakatu intensywnie czerpał z estetyki typowej dla pop-artu. Tworząc, zwracał szczególną uwagę zarówno na samą kompozycję, jak i na wybierane kolory. Poszukiwał silnych i niezwykłych kontrastów wizualnych. Chętnie wykorzystywał w swoich pracach multiplikację obrazów czy wprowadzanie efektów powiększonego rastra. Stosując technikę kolażu i wykorzystując fotografię, sięgał po wizerunki znanych osób i postaci – ikon popkultury. Na jakiegoś pracach można odnaleźć m.in. Che Guevara, Supermana czy Mona Lisę. W pracach Romana Cieślewicza widoczne są liczne refleksje artysty na temat współczesnego świata. Cieślewicz w swoich obrazach komentował aktualne wydarzenia i mimo emigracji z kraju był stale obecny w jego życiu artystycznym, a tworzone przez niego plakaty często odwoływały się do aktualnych wydarzeń w Polsce. Prace Romana Cieślewicza były eksponowane na licznych wystawach indywidualnych na całym świecie, m.in. w nowojorskim Museum of Modern Art czy paryskim Centre Pompidou. Był laureatem licznych nagród i za życia miał ponad 100 indywidualnych wystaw.

27

ANDRZEJ STRUMIŁŁO

1927-2020

"The Story of Christmas" - zestaw 6 prac, 1973

offset/papier, 53 x 48 cm (etui)
6 prac w etui + dwie strony informacyjne

estymacja:
3 000 - 8 000 PLN
700 - 1 800 EUR



28 †

ANDRZEJ STRUMIŁŁO

1927-2020

Portret amerykańskiego lotnika - Michaela Heck'e

autocynkografia/papier, 51 x 40 cm (zadruk)

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 300 EUR



29 †

LUCJAN MIANOWSKI

1933-2009

"Kicz słowiański", 1987

litografia barwna/papier, 61 x 44 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: 'Epr. d'artiste "Kicz słowiański" Lucjan Mianowski 87'

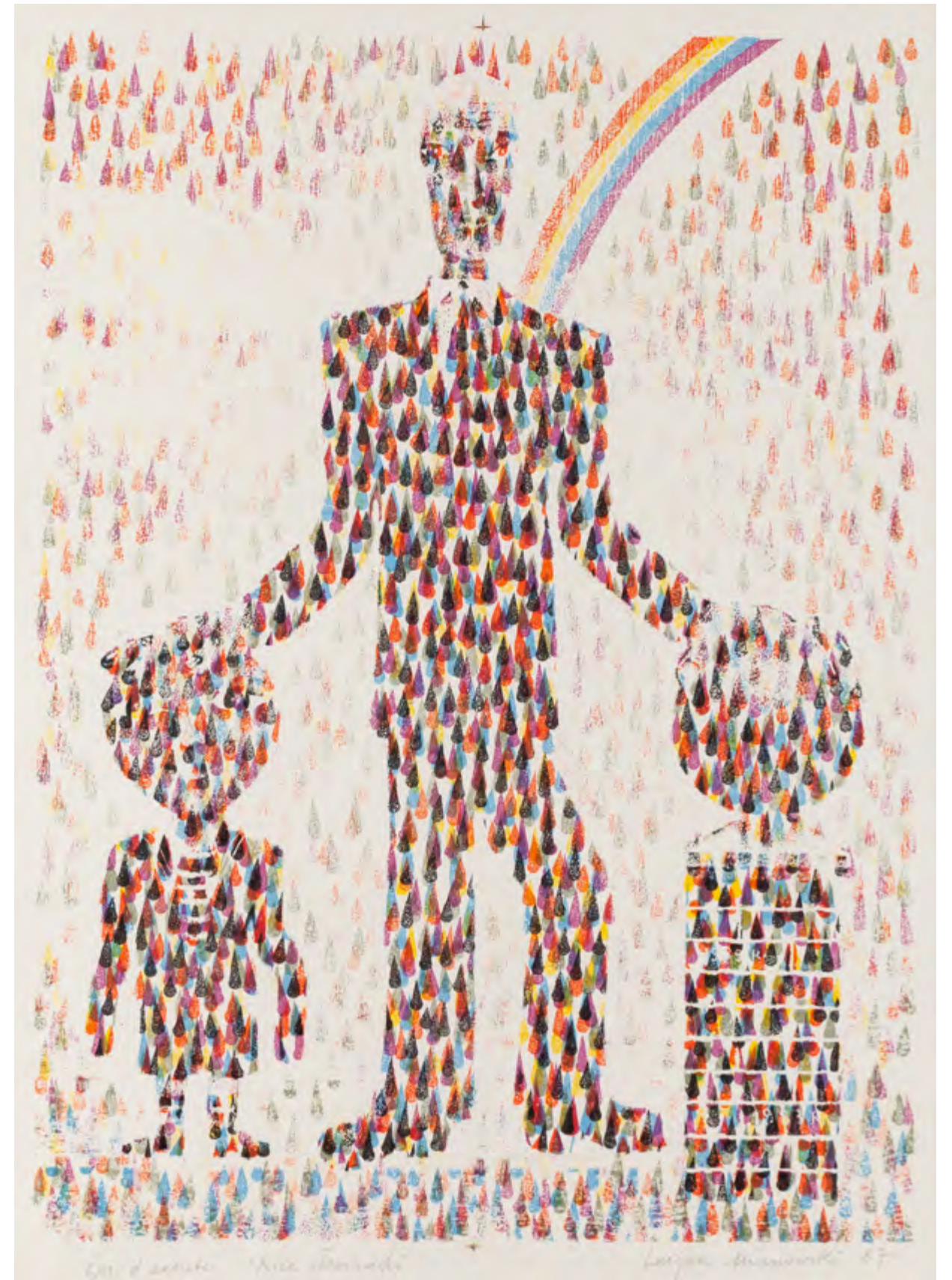
estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

„Otwarty na nowy język sztuki, który traktował jedynie jako poligon do realizacji własnych działań, balansując na krawędzi ironii, z dystansem i ciepłem, dawał zawsze spojrzenie świeże i głęboko przemyślane. Dzięki temu jego sztuka jest nadal żywa i zaskakująca, rozpoznawalna i ponadczasowa”.

Katarzyna Podniewska



30 †

PIOTR MŁODOŻENIEC

1956

"Cola pop-mix2", 2022

akryl/plótno, 141 x 101 cm

sygnowany i datowany p.d.: '[monogram artysty]'22'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Piotr Młodożeniec | 'cola pop-mix2' | [instrukcja montażu oraz monogram artysty]'22'

estymacja:

20 000 - 25 000 PLN

4 500 - 5 600 EUR

„Coraz bardziej doceniając sztukę dawniejszą, jestem najbardziej zafascynowany sztuką współczesną, począwszy od przełomu XIX i XX w. – impresjonizm i postimpresjonizm, poprzez awangardę, sztukę rosyjską, ruch Dada i Bauhaus, malarstwo gestu, taszyzm, pop-art, nowy ekspresjonizm – to wszystko wywarło na mnie ogromny wpływ. Ograniczam swoje fascynacje do sztuki malarstwa. Nazywam to – kolorowe prostokąty; mniej mnie interesuje sztuka video, konceptualna czy sztuka performance”.

Piotr Młodożeniec





KRZYKLIWOŚĆ KOLORÓW

Piotr Młodożeniec jest jednym z pierwszych artystów w Polsce, który w swojej twórczości zaczął wykorzystywać technikę oraz język obrazu komputerowego. Na jego sztukę duży wpływ miał pop-art oraz neoekspresjonizm, który narodził się w latach 80. XX wieku. Rozpoznać można również inspiracje twórczością ojca, Jana Młodożeńca, oraz prof. Henryka Tomaszewskiego. Jak opowiada o swoich inspiracjach sam artysta: „Po dwóch latach można było wybrać specjalizację – wzięłem pracownię plakatu Henryka Tomaszewskiego i pracownię książki Janusza Stannego. Z książki zrezygnowałem po roku, nie było kiedy robić dwóch pracowni jednocześnie. Natomiast plakat pociągnąłem do dyplomu i robię do dzisiaj. Henryk Tomaszewski był bez wątpienia jednym z najlepszych pedagogów na warszawskiej ASP. Jego zajęcia były ciekawe i inspirujące. Studenci przyjeżdżali studiować do niego z całego świata. W jednym zdaniu można by powtórzyć ogólnie znaną maksymę, że profesor Tomaszewski po prostu uczył nas myśleć” (Piotr Młodożeniec w rozmowie z Agatą Rochecką, wywiad z Piotrem Młodożeńcem, 11 stycznia 2018, <http://www.atagraf.pl/wywiad-z-piotrem-mlodozencem/>, dostęp: 6.06.2023).

Młodożeniec zaczął malować obrazy w latach 80. XX wieku. Początkowo stosował wielkoformatowe płótna, na których przedstawiał pojedyncze motywy. Z czasem jednak zaczął je multiplikować. Zastosowana estetyka przywodziła na myśl grafiki oraz plakaty, którymi artysta zajmował się na początku swojej kariery. Charakterystyczne były także krzykliwe kolory oraz dynamiczna, wibrująca plama barwna. Podobnie jak w przypadku zaprezentowanej pracy „cola pop-mix2” Młodożeniec często posługiwał się sitodrukiem, przenosząc na płótna za pomocą tej techniki autentyczne bądź prasowe fotografie.

31

MAREK DARIUSZ KAMIEŃSKI

1953

Kaczor z meduzą, 2015-2021

akryl, olej/plótno, 190 x 110 cm
sygnowany p.d.: "M. KAMIEŃSKI"

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 300 – 3 400 EUR

„To jest tylko opowiadanie dowcipów na różne tematy, to moje malowanie. Jeśli to jest postmodernizm, to raczej naturalny, bo ja właśnie taki jestem: świecę światłem odbitym, nie własnym. Moje obrazy są z naczytania, namyslenia, ale nie są 'mądre'. Czytam, słucham, czasem coś mi się kojarzy. Właściwie mogę powiedzieć, że nawet moje przejście do sztuki wzięło się z prenumeraty 'ARTnews'. Ale – malarzem nie zostaje się przez przypadek. Kolejarem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną kolejną rzeczy pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć”.

Marek Dariusz Kamiński





ŻARTOBLIWE WIZJE KAMIĘŃSKIEGO

Prezentowana w katalogu aukcji praca Kaczor z meduzą to wielkoformatowe dzieło autorstwa Marka Kamińskiego – jednego z najbardziej charyzmatycznych i rozpoznawalnych przedstawicieli malarstwa Nowej Ekspresji. Płótna artysty robią wrażenie rozmachem, olbrzymią swobodą malunku oraz odważną tematyką, która nierazdo wzbudzała wiele kontrowersji. Ogromnych rozmiarów obrazy z lat 80. wypełniały głównie kobiece akty w otoczeniu szalonej ferii ekspresyjnych barw. Ukazane hiperrealistycznie dodatkowo rozpały emocje na materiałach wideo, które towarzyszyły ekspozycjom. Kamiński nie stronił również od żartobliwych, fantastycznych wizji, jak choćby silnie naładowanych ekspresją, monstrualnie powiększonych pluszowych zabawek, cytatów z obrazów Jana Matejki czy fantazyjnych stworzeń. Pod koniec lat 80. artysta zmienił styl i zaczął gromadzić oraz łączyć motywy dowolnie, mieszając elementy kultury wysokiej i plebejskiej z ikonami europejskiej sztuki. Zaczął odchodzić od „dzikiego” malarstwa na rzecz postmodernistycznej zabawy z różnymi konwencjami. Jak sam podsumował swoją twórczość: „To jest tylko opowiadanie dowcipów na różne tematy, to moje malowanie. Jeśli to jest postmodernizm, to raczej naturalny, bo ja właśnie taki jestem: świecę światłem odbitym, nie własnym. Moje obrazy są z nacytania, namysłenia, ale nie są ‘mądre’. Czytam, słucham, czasem coś mi się kojarzy. Właściwie mogę powiedzieć, że nawet moje przejście do sztuki wzięło się z prenumeraty ARTnews’. Ale – malarzem nie zostaje się przez przypadek. Kolejarzem, woźnym, urzędnikiem – może. Twórcą – nie. To jest ograniczony mus, albo decyzja świadoma, naturalną koleją rzeczy, pociągającą również świadomość celu, jaki przez bycie artystą chce się osiągnąć”.

32

JÓZEF SZAJNA

1922-2008

"Portret zbiorowy", 1994

kolaż/tektura, 50 x 68 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Portret zbiorowy | Szajna 94'
opisany na odwrociu: 'II - 78 | 2 POSTACIE Z MACBETHA [przekreślone]'

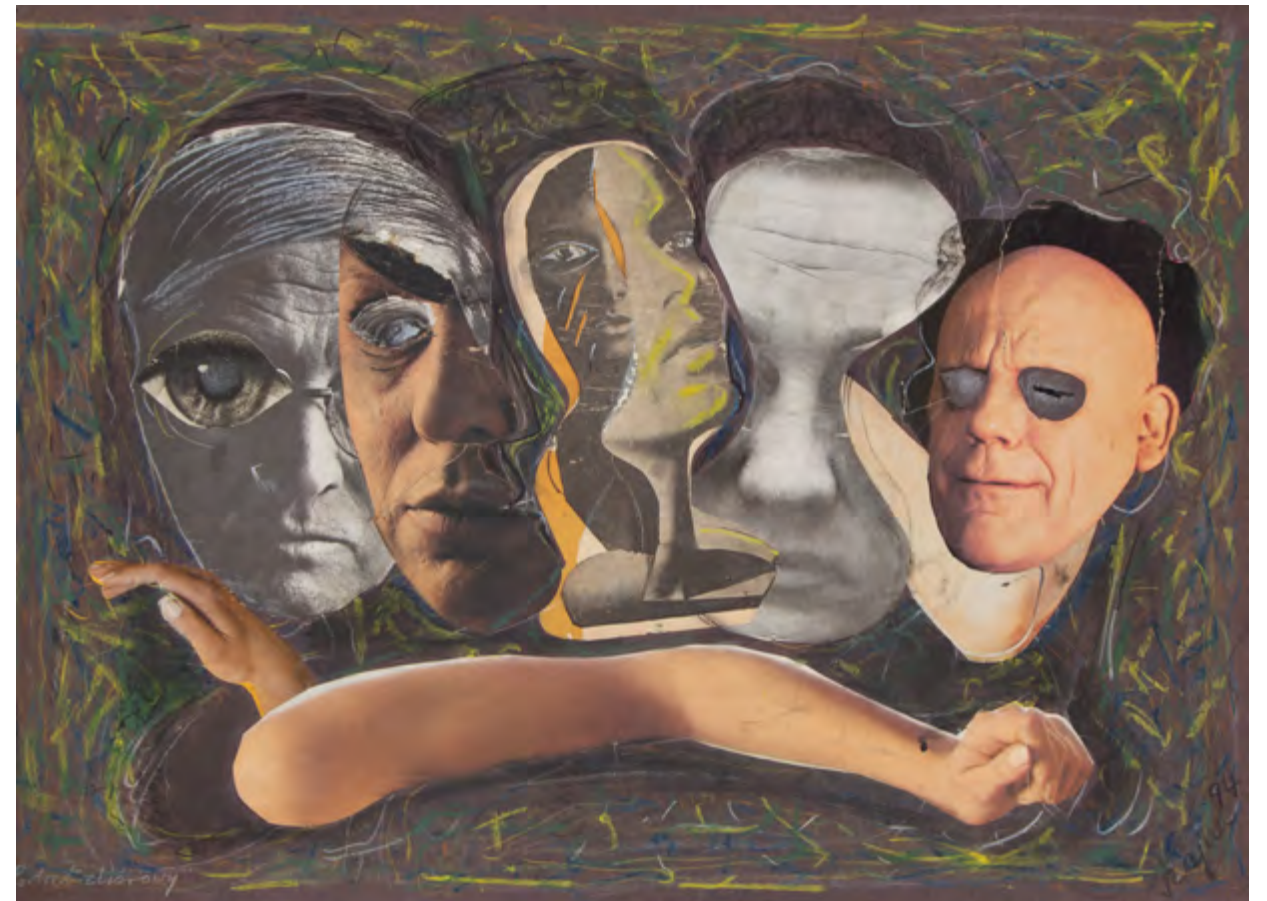
estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

„Mogę tylko powiedzieć coś, co rozumiem. Można łączyć wyobraźnię ze słowem i bez słowa. Wyobraźnia rodzi się z myśli i koncepcji, a zamyka w pewnych kształtach i precedensach zmysłowych. Koncepcje nierealizowane są nieobecne. Dlatego mówię tylko o moich doświadczeniach, moich zamierzeniach spełnionych w takich czy innych formach sztuki, w faktach artystycznych”.

Józef Szajna



33 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Szczęście Pełne Blasku", 1985

asamblaż/płyta pilśniowa, drewno, folia, papier, 87 x 67 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Hasior W. | 1985 | "Szczęście Pełne Blasku"

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Marii i Ryszarda Radwiłowiczów

LITERATURA:

por. "Zmarł Władysław Hasior" w: "Gazeta Krakowska" 19 VII 1990 r., s. 1





ADAM I EWA

„Szczęście pełne blasku” Władysława Hasioreka z 1985 było perłą monotematycznej kolekcji profesorskiego małżeństwa Marii i Ryszarda Radwiłowiczów zapoczątkowanej w 1973. Zbiór sztuki tworzyła w dużej mierze kolekcja sztuki naiwnej, z przedstawieniami Adama i Ewy. W owym motywie Radwiłowiczowie doszukiwali się archetypu pierwszych rodziców, źródła i prapoczątku życia. Również Hasiorek szukał w sztuce pierwotności i uniwersalnych wartości. Ujawnia się to choćby w częstym wykorzystywaniu przez artystę w swoich pracach czterech żywiołów oraz najdawniejszych materiałów takich jak drewno czy kamień, których symbolizm jest bliski wszystkim ludziom i cywilizacjom. Hasiorek, określany artystą-pośrednikiem między sztuką wysoką a niską, w swojej twórczości czerpał chętnie ze sztuki ludowej, w której dostrzegał autentyczność, prawdę i czyste intencje. Nic więc dziwnego, że właściciele owej osobliwej kolekcji zapragnęli zamówić asamblaż u uznanego już Władysława Hasioreka, który miał wówczas za sobą liczne wystawy indywidualne, nie tylko w Polsce, ale również za granicą. W roku powstania „Szczęścia pełnego blasku” w Muzeum Tatrzańskim otwarto Galerię Władysława Hasioreka, natomiast w BWA w Gorzowie Wielkopolskim udostępniono stałą ekspozycję z jego pracami. Radwiłowiczów zainspirowała prawdopodobnie praca „Raj III” z 1982 (obecnie w zbiorach Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim), którą mogli oglądać na wystawie „Hasiorek i Kuskowski w Dawnej Synagodze Sądeckiej” w Nowym Sączu w 1983. Identyczne postacie pierwszych rodziców namalowane kredką w płaskiej plamie barwnej obwiedzonej grubą linią konturów i ukazane z takimi samymi gestami zostały powtórzone w „Szczęściu pełnym blasku” jedynie z drobną modyfikacją. W obydwu przypadkach ich dolne partie ciała są przysłonięte chmurami, Adam przyciska do piersi dwa bochenki chleba, zaś Ewa wyciąga prawą rękę z jabłkiem w jego kierunku. W pracy z kolekcji Radwiłowiczów sylwetki postaci są bardziej zbliżone, nachodzą na siebie, przez co zakazany owoc nie jest widoczny. Symbol grzechu pierwotnego znajduje się natomiast u stóp Ewy tuż nad półmiskiem z pieczenią i bruskami. Zielone jabłko nie zostało jednak namalowane kredką tak jak postacie Adama i Ewy, lecz jakby wycięto je z gazety i dokleiono do kompozycji, podobnie jak wykwitne danie poniżej. Czy zatem rzeczywiście jest ono symbolem nieposłuszeństwa pierwszych ludzi wobec Boga, czy może zwykłym elementem potrawy? A może artysta chciał wskazać, jak niepozorny może być grzech?

Warto zwrócić również uwagę na dobór środków zastosowanych przez artystę w asamblażu. Wycięte sylwetki Adama i Ewy oraz obfity półmisek z jedzeniem zostały przymocowane do podłoża wyklejonego zużyтыми opakowaniami od masła i naklejkami główek aniołków Rafaela. Za postaci wyłaniają się druty imitujące gałęzie drzewa, które są przyozdobione kolorowymi guzikami i drewnianymi, malowanymi ptaszkami. Cała, dość pstrokata, kompozycja składa się z różnych odpadków codzienności. Hasiorek operuje tu językiem kiczu, którym odsłania niedostatek i obraz biedy panujących w peerelowskiej Polsce. Zamiast pożądanego tła stosuje pogniecione sreberka od masła, zamiast prawdziwego pożywienia – jedynie zdjęcie potrawy. Druciane, ogołocone gałęzie przyszyte guzikami i ptaszkami. Jest to jedna z jego prac, w której „manifestuje się czułość dla nieporadnych oznak tęsknoty biednych ludzi do piękna” (H. Kirchner, „O Hasiorku – po latach” [w:] „Władysław Hasiorek: Europejski Rauschenberg?”, [red.] J. Chrobak, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2014, s. 26). Mimo to, w przeciwnieństwie do wielu innych ponurych i makabrycznych asamblażów Hasioreka, kompozycja ta pełna kolorów tchnie pewną dziecięcą radością. Drewniane, malowane ptaszki zaczerpnięte ze sztuki ludowej pojawiają się często w innych pracach artysty i symbolizują z reguły radość i niewinność życia. Hanna Kirchner w cytowanej wyżej publikacji o inspiracji Hasioreka sztuką ludową pisała w następujący sposób: „W dziele Hasioreka przegląda się prowincja, kultura, estetyka ludowa i plebejska, odpustowa i jarmarczna, wraz z ludową religijnością i jej dewocjonaliami. Sięga on po tę strefę wyobrażeń z wielu powodów. Najpierw jest biograficzny, to jego krąg kulturowy, to podglebie duchowe tych, co „weszli do śródmieścia”, zaludnili, zaludniają miasta. Tu może liczyć na porozumienie z odbiorcą. Po wtóre sztuka ludowa wydaje mu się niewyczerpaną krynicyą wyobraźni. Kiedy wymyślił dla Szczecina wielobarwną kompozycję przestrzenną – fantastyczne ptaki na bacykach, paradoksalną, uziomioną ideę lotu, odwołał się do ludowych rzeźbiarzy, którzy hojnie barwią swoje drewniane ptaszki, rekompensując nam brak takiego ptactwa w naszym północnym kraju”. Praca „Szczęście pełne blasku” zdaje się właśnie rekompensować szarość i trud lat 80. w peerelowskiej Polsce.

34 †

LIDIA KRAWCZYK I WOJCIECH KUBIAK

1978

"Massimo i Francesco siedzący", 2007

olej/piótno, 135 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '© KRAWCZYK KUBIAK | LIDIA KRAWCZYK | WOJCIECH KUBIAK |
"MASSIMO I FRANCESCO SIEDZĄCY | olej/piótno 135 x 135 cm | 2005 r. 2007 r. | WYMAZANI CZERWIEC 2007 |
© KRAWCZYK KUBIAK'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa



35 †

JULIA CURYŁO

1986

"**Portret z filtrem**", 2021

olej/ płótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JCuryło | JCuryło | JULIA CURYŁO | "Portrait with filter" 2021 | 100 x 80 cm, oil on canvas'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

„Świat inspiracji i dorobku artystycznego naszej kultury jest nieskończony. W swoich pracach staram się łączyć tradycję malarską z otaczającą rzeczywistością i estetyką obecną w kulturze masowej”.

Julia Curyło





36

EWA SKAPER

1954

"Substancja", 2023

olej, tempera, asamblaż/blacha, 129 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'SKAPER'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'NR 1453 I EWA SKAPER · SUBSTANCJA · 129 x 100 CM · 2023 · TEMPERA/OLEJ/BLACHA ·'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR



WYOBRAŹNIA ZAMKNIĘTA W „SUBSTANCJI”

Obrazy Ewy Skaper łączą w sobie elementy dziecięcej wyobraźni i filmowego czarnego humoru. Dodatkowej siły wyrazu w prezentowanym obrazie „Substancja” dodaje wysublimowana technika oleju i tempery na blasze, gdzie uzyskana wielowarstwowa forma świadczy o mistrzowskim warsztacie malarskim. Asamblaż tworzone z pozoru lichych przedmiotów świadczą o zatartej użyteczności, którą Skaper odkrywa na nowo. Oryginalny styl Skaper szczególnie był doceniony w ramach licznych wystaw w kraju i za granicą, m.in. w Niemczech i Finlandii oraz podczas Biennale Malarstwa Bielska Jesień w 2013.

Artystka w swojej twórczości bazuje na starych fotografiach, a ukazane przez nią postacie wciągają widza w osobny świat fantasmagorii pełnej urokliwych detali. Częstymi modelami są tu dawne przedmioty codziennego użytku, celuloidowe lalki, stare figurki i zabawki, które świadczą o szczególnej fascynacji autorki minioną bezpowrotnie codziennością. W dziełach Skaper można także zauważyć szczególne zainteresowanie realnością przedmiotu, uchwyconego w kadrze na kliszy, łączącego dosłowność z umownością, o nowych znaczeniach i świadomie wykorzystywanych elementach kiczu. Jednocześnie artystka śmiało nawiązuje do malarstwa dawnych mistrzów, szczególnie do późnego średniowiecza i wczesnego renesansu włoskiego, stosując również bogatą symbolikę skłaniającą do refleksji. Obraz „Substancja” jest dowodem na to, że wyobraźnia nie zna granic, a dzieło sztuki może stać się idealną przestrzenią do odkrywania nowej definicji swoich pragnień, lęków czy skrytych potrzeb.



37

ANNA NAWROT

1960

"Dorota" z cyklu "One", 2020

kolaż tekstylny/płótno, 80 x 80 cm
datowany i opisany na krośnie malarskim: 'z cyklu ONE "Dorota", 2020'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Ślady Siostrzeństwa”, Galeria Salon Akademii, 16.08-16.09.2022

„One. Anna Nawrot. Irena Nawrot”, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 9.10-19.11.2020

LITERATURA:

„One”, Anna Nawrot. Irena Nawrot, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 9.10-19.11. 2020, kat. wyst., il., s. 48, 83 (Dorota) s. 54-55 (Joanna)

„W swoich pracach odnosimy się do kobiety, jej wizerunku, postrzegania i funkcjonowania w przestrzeni społecznej i prywatnej. Ania sięga do kulturowego sposobu przedstawienia współczesnej kobiety i odwołuje się do klisz kulturowych i mentalnych. Ja natomiast koncentruję się na cielesności, odnosząc się do osobistych doświadczeń i przeżyć”.

Irena Nawrot



Siostry Nawrot – Anna i Irena – są animatorkami lubelskiej sceny artystycznej. Od 1985 Anna prowadzi razem z mężem, Janem Gryką, słynną i zasłużoną dla sztuki galerię Białą w Lublinie. Irena pracuje na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Anna jest malarką i kuratorką wystaw w swojej galerii, Irena specjalizuje się w intermediach. Od 1985 siostry od czasu do czasu wystawiają razem.

„One” to zarówno tytuł ich wspólnej prezentacji w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej w 2020, jak i konkretnego cyklu obrazów Anny Nawrot na tej wystawie. To bardzo barwne, ornamentalne „malarstwo” jest skomponowane z wizerunków kobiet i zwierząt, przedmiotów i roślin, naszytych na wzorzyste tekstylia. Są to swego rodzaju kompozycje ready made, gdzie tło nie pochodzi od pędzla, lecz został wykorzystany gotowy materiał. Często była to chusta albo obrus. Każdy obraz nosi kobiece imię. W „Dorocie” zwielokrotnienie pełnych, zmysłowych ust nawiązuje do popularnej pop-artowskiej ikony – logotypu zespołu Rolling Stones. W „Joannie” główną rolę odgrywa motyw wanitatywny. Twarz pięknej młodej kobiety otaczają girlandy cekinowych czaszek. Kultura popularna i śmierć, doczesność konsumpcyjnych uciech i nieuniknione odejście na wieczność zawsze dobrze się rymowały w historii pop-artu. Na wystawie w galerii Salon Akademii warszawskiej ASP (2022), prezentowanym tu pracom towarzyszył fragment wiersza Paula Celana: „Tobą była moja śmierć, /ciebie mogłem zatrzymać, /gdy postradałem wszystko”. Skojarzenie dziewczyny, śmierci i Holocaustu nadwyręża bezproblemowe odwołanie do ikonosfery pop-artu.

Anna Nawrot uważa, że otacza nas już zbyt wiele przedmiotów, dlatego tworzy swoje prace w myśl recyklingu, przetwarzając rzeczy już gotowe. Artystka powtórnie wykorzystując przedmioty i materiały, nadaje im nowe funkcje i znaczenia. Do stworzenia prac z serii „One” gromadziła przez kilka lat najróżniejsze tkaniny, pochodzące z używanych i nadniszczonych ubrań czy obrusów. Pomimo dekoracyjności i wielobarwności wybranych tkanin prace z serii „One” mają poważny wydźwięk, odwołują się do sposobów przedstawiania wizerunków współczesnych kobiety i powstałych w wyniku tego klisz kulturowych. Zniszczone i nadszarpięte przez czas materiały dostają drugie życie jako dzieła sztuki komentujące wątki kobiece. Wydaje się, że teraz, kiedy z powagą zaczęto traktować twórczość kobiet, skoncentrowaną tego rodzaju rękodziele, nastał dobry czas dla sztuki Anny Nawrot.



38 †

PETER FUSS

1972

Girls like artists, 2008

akryl/plótno, 40 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'FUSS | 2008'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 800 EUR

„Najczęściej to, co robię, jest określane jako street art. Ja sam nie określam się w żaden sposób. Moim celem jest przekazać najlepiej jak potrafię to, co myślę na jakiś temat. Wychodzę z moimi pracami na ulicę, ale nie unikam wystawiania w galerii”.

Peter Fuss



39 †

GRUPA TWOŻYWO

"Die Ewigen Partisanen [Wieczni partyzanci]", 2005

akryl, szablon/papier, 50 x 70 cm

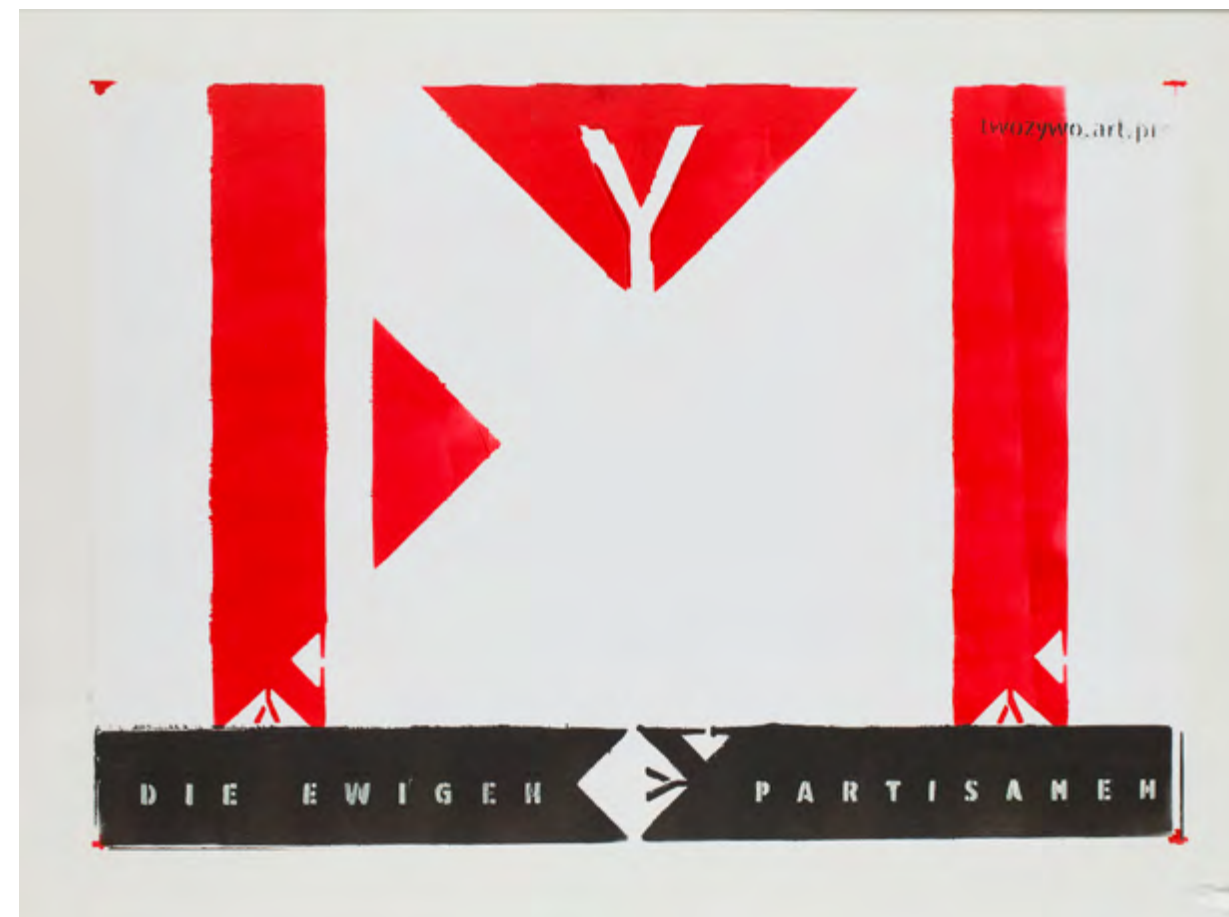
estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1200 EUR

POCHODZENIE:

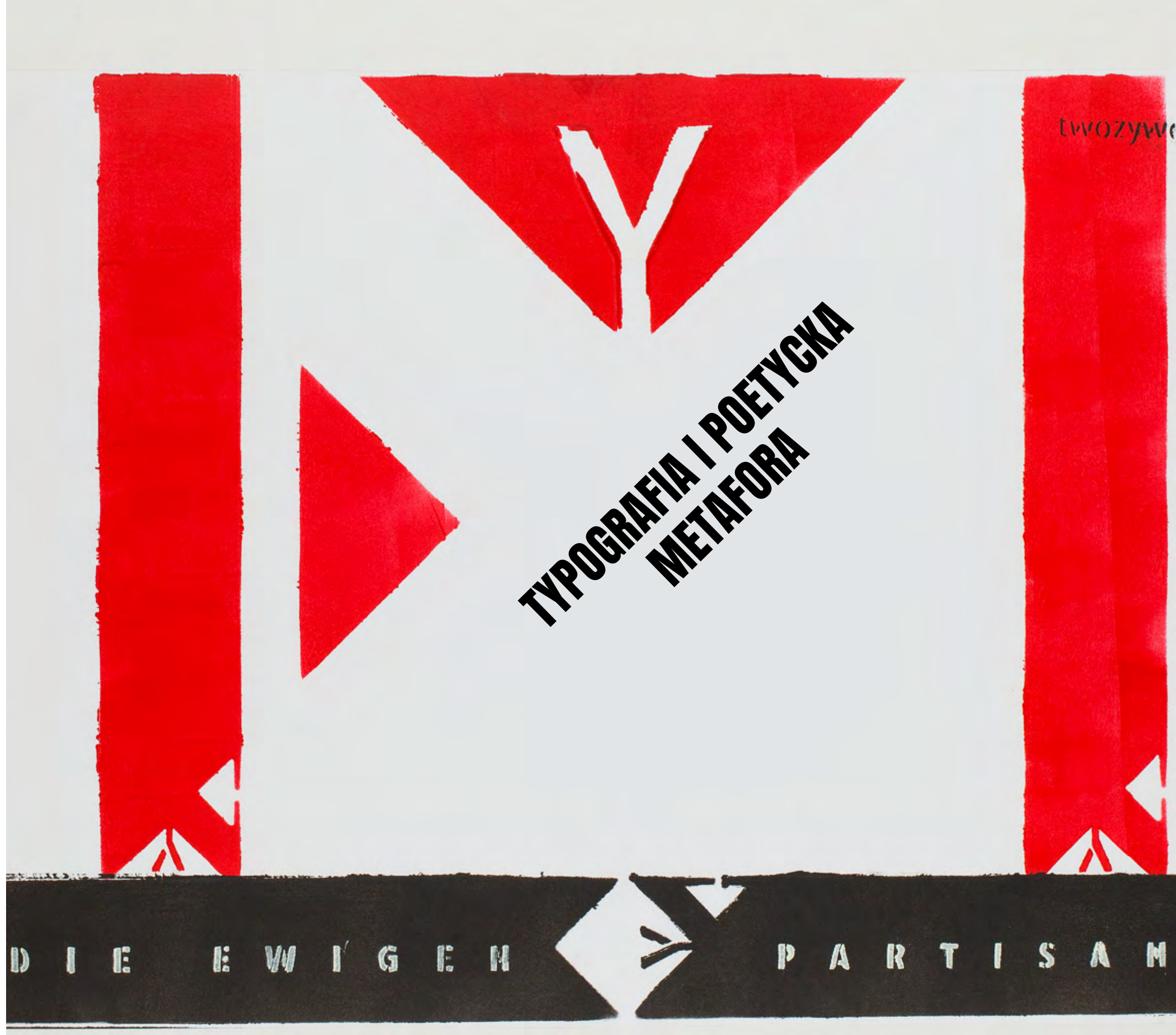
kolekcja instytucjonalna, Warszawa



Grupa Twożywo, założona przez Krzysztofa Sidorka, Mariusza Libela i Roberta Czajkę, powstała w 1995. W początkowym okresie głównym przedmiotem ich działań była sztuka uliczna, którą podejmowali, tworząc liczne wlepki, szablony, plakaty, a później murale, billboardy, malarstwo oraz ilustracje. Twórczość grupy również jest ściśle powiązana z przekazem społecznym, który realizują poprzez dzieła w przestrzeni publicznej dostępnej dla każdego odbiorcy, w tym dla przypadkowych przechodniów. W 2006 twórcy grupy zostali wyróżnieni nagrodą Paszportów Polityki w kategorii Sztuki Wizualne za śmiałe rozwiązania formalne łączące w sposób nowatorski słowo z obrazem, oraz zdecydowanie wkraczanie z dziełami tam, gdzie sztuka dotychczas nie docierała.

Przedstawiciele grupy często stosowali gry językowe i eksperymenty lingwistyczne, zbliżając się tym samym do poezji konkretnej. W 2006 grupa wydała książkę „Telementarz typograficzny”, gdzie artyści zwracali szczególną uwagę na rolę tablic, transparentów i typografii w ich działaniach. Jednocześnie na język artystyczny i słowny Twożywa składa się tandeta, trywialność i transcendencja. Artyści wraz ze swoimi eksperymentami konsekwentnie podejmują dialog z tradycją awangardową, łącząc ją z elementami aktualnej kultury i codzienności. Warto także zwrócić uwagę na wykorzystywane przez Twożywo elementy grafiki, których rodowód sięga osiągnięć konstruktivistów. Są nimi: geometryczne kształty, czarno-biało-czerwona paleta w połączeniu z rozsypaną, eksperymentalną typografią. To właśnie w języku oraz literach twórcy Twożywa szukali szczególnych poetyckich metafor, dwuznaczności oraz gier znaczeń. Jednocześnie zwracali uwagę na balans oparty na poczuciu harmonii oraz zamyśle kompozycyjnym – swoistym uniwersum, będącym polem do działań artystycznych. Jak sami zwracali uwagę, bliżej im było do komunikacji z elementami artystycznymi aniżeli do sztuki z elementami komunikacyjnymi. Artyści zwracają także uwagę na dostrzeżenie roli podejmowanych motywów, przy zachowaniu neutralności na granicy z kompromisem z otoczeniem, w której sztuka jest podejmowana. Ikoniczną pracą jest tutaj billboard „Kiedy wreszcie będzie wojna” ukazujący leżącego na trawie młodego mężczyznę, spoglądającego obojętnie przed siebie i opatrzonego tytułowym hasłem. Dzieło to zostało odsłonięte w Hali Koszyki 10 września 2001 na kilkanaście godzin przed atakiem na World Trade Center. Propagandowy język podejmowany przez artystów Twożywa był czerpany przez nich z natury, aby finalny przekaz mógł stać się antypropagandowy i niejednoznaczny. Kluczowym wątkiem w ich realizacjach była także krytyka społecznych kosztów transformacji i konsekwencji neoliberalizmu. Tym samym ich spuściznę artystyczną można uznać za wyprzedzającą ówczesny świat sztuki, gdzie społeczno-polityczne konsekwencje przemian ustrojowych stały się charakterystycznymi wątkami u innych twórców dopiero na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. O działaniach Twożywa również opowiada sam Mariusz Libel w jednym z wywiadów: „Kiedy zaczynaliśmy z chłopakami (Krzysztofem Sidorkiem i Robertem Czajką – nieistniejącą już grupą Pinokio – przyp.), byliśmy młodymi ludźmi w środku czegoś, co teraz nazywamy dumnie transformacją, a co tak naprawdę było barbarzyńskim kapitalizmem połówkowym, w którym ludzie byli absolutnie skupieni na kumulacji dóbr materialnych. Nie było wtedy tylu możliwości wejścia w kapitalizm i ludzie robili to w sposób impulsywny. Był to rodzaj szaleństwa, amoku. Jako młodzi ludzie patrzyliśmy na to i intuicyjnie coś nam nie grało. Brakowało jakiegoś zamysłu, dopowiedzenia, refleksji na temat tego, co się dzieje z nami – kim jesteśmy, gdzie jesteśmy” (Mariusz Libel, Uwważaj, komu służysz, rozmowa, źródło: <https://sztukapubliczna.pl/pl/uwazaj-komu-sluzysz-mariusz-libel/czytaj/46>).

W późniejszym okresie grupa Twożywo również odnalazła pole do realizacji artystycznych w przestrzeni internetu, sięgając po nowe formy w postaci animacji czy słuchowisk. W ten sposób stali się oni ponownie pionierami – tym razem w kategorii rodzimego net artu. Jednakże niezwykle rozwój mediów społecznościowych, algorytmów reklamowych i szerokiego dostępu do informacji przyczyniły się do dosyć rychłego zamknięcia tego „heroicznego” okresu twórczości Twożywa.



40 †

MONSTFUR

"Bandziorek", 2013

technika mieszana/plyta, 125 x 123 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'Monstfur'

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 800 - 2 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„To, co robimy, nie jest imiennie podpisywane, działamy jako projekt. Nie widzimy potrzeby, żeby ujawniać się jako autorzy. W konkursie czy katalogach nigdy nie funkcjonujemy z imienia i nazwiska. Jesteśmy Monstfurem. Po prostu”.

Monstfur



41 †

MONSTFUR

"Stop"

technika mieszana/plyta, 90 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'Monstfur'

estymacja:
2 500 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR

„Uczestniczymy w wystawach zbiorowych, targach sztuki. Każdy projekt otwiera nowe drzwi. Takim naszym krokiem milowym był udział w targach sztuki w Monachium, organizowanych na najwyższym europejskim poziomie. Prezentowaliśmy się obok takich twórców jak Banksy czy Mr. Brainwash”.

Monstfur



42 †

KATARZYNA SZESZYCKA

1983

"Baba na rowerze", 2010

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'szeszycka | baba | na | rowerze | 2010'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

„Jestem malarką. Moje obrazy to malarstwo w klasycznej technice olejnej, wielkoformatowe, zawsze z człowiekiem w centrum. Ale moja aktywność to też działania w przestrzeni miejskiej, stąd też Szczecin stał się bardzo płodnym gruntem do całkiem innego projektu, który zrodził się tutaj i dla tego miejsca. Projektu, który pisał na murach Kocham Szczecin”.

Katarzyna Szeszycka



43 †

PAWEŁ ALTHAMER

1967

Kloszard, 1995

technika własna/skóra, tkanina, tworzywo sztuczne, 50 x 25 x 16 cm
sygnowany, datowany i opisany na wszywce autorskiej: 'PAWEŁ ALTHAMER I WARSZAWA 1995'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 200 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„W latach 90. jego rodzina żyła głównie z produkcji niekonwencjonalnych lalek, które projektował, początkowo jako zabawki dla swoich dzieci. Szybko odkrył ich potencjał (...). Dla lalek Althamer tworzył całe światy. Niektóre były jego autoportretami czy alter ego. (...) W lalkowych historiach przewija się więc inny scenariusz, alternatywny dla sukcesu, który Althamer odniósł jako artysta”.

Karol Sienkiewicz



LALKI ALTHAMERA

Paweł Althamer we wczesnym okresie swojej twórczości stworzył cykl miniaturowych lalek, do którego należy praca zaprezentowana na niniejszej aukcji. Różnorodne postacie stworzone w ramach cyklu zostały wykonane z wręcz jubilerską dokładnością. Zachwycają starannością i drobiazgowością wykonania. Artysta zadbał o oddanie indywidualnych cech wizerunków, dbając o najmniejsze szczegóły. Althamer od początku swojej twórczości traktował lalki jako obiekt artystyczny. Na początku kariery ich produkcja i sprzedaż pomagały finansowo młodemu artyście. Autor w wywiadzie z Katarzyną Bielas i Dorotą Jarecką opowiadał nie tylko o doświadczeniach sprzedawania lalek w Polsce, lecz także o przemycaaniu swoich rękodzielniczych wyrobów za granicę, do Niemiec: „[lalki] własnej produkcji, robiliśmy je z żoną. Pierwszy raz pojechałem w czasie studiów, na początku lat 90., z Kasią Kozyrą, która mówiła po niemiecku i znała Berlin. Jako szmugler, nielegalny człowiek, doświadczałem licznych upokorzeń. To było jak za okupacji, dziarskie panie z bazaru rozkręcały ścianę w pociągu, chowały przemycane papierosy w pończochach albo wyrzucały przed granicą, bo poszła fama, że będzie kontrola. Wszyscy się znali w wagonie, ja byłem outsiderem z moimi stoma lalkami w dwóch worach, które ledwo mogłem udźwignąć, ważyły ze 30 kg”. O początkach fascynacji lalkami artysta opowiada w następujący sposób: „Od dziecka bawiłem się lalkami, robiłem lalki albo przerabiałem. To spowodowało, że niespostrzeżenie zostałem artystą. Szyłem ubranka, nadawałem imiona, to mnie kręciło. Sławny, szczególnie wśród moich braci, stał się mój Tycio o włosach czerwonych jak Michał Wiśniewski. Miałem całą bandę 'Tyciową'. To był mój 'Second Life', ja byłem tym Tyciem” (Paweł Althamer w rozmowie z Katarzyną Bielas i Dorotą Jarecką, Skafandryta, Duży Format, wrzesień 2010, www.wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,8353442,Skafandryta.html, dostęp: 4.06.2023).



44 †

JĘDRZEJ WISE

1987

"Xanax", 2023

gips barwiony, obie rzeźby o wymiarach 19 x 16 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR



45

JĘDRZEJ WISE

1987

"McDonald's", 2020

olej/skóra bydłęca, 100 x 100 cm
sygnowany na krośnie malarskim: 'J.WISE'

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



46 †

LECH BATOR

1986

Wall'e, 2011

akryl/plótno, 90 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: "LECH BATOR 2011"

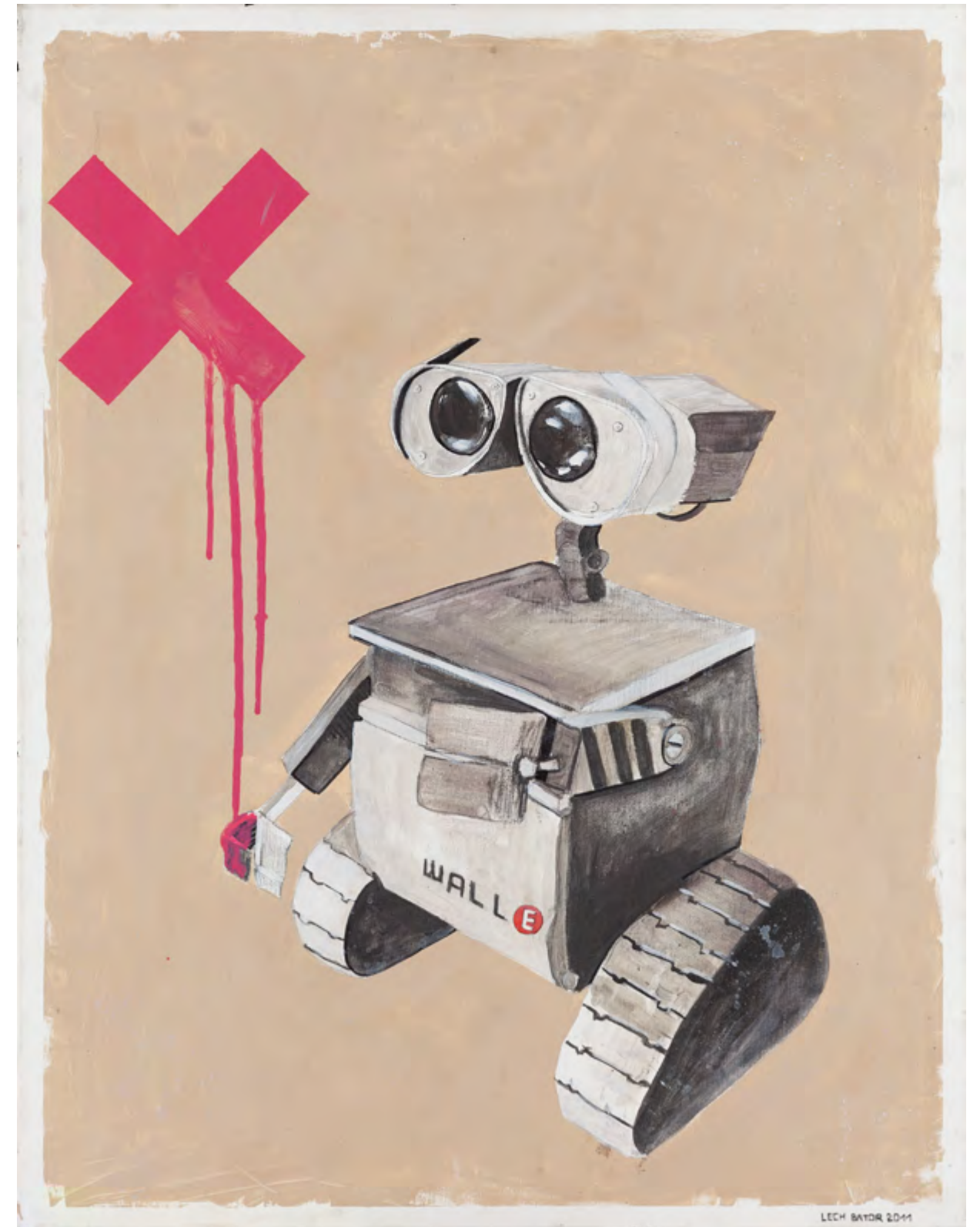
estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

„Na razie nie chcę się zajmować kontrowersyjnymi tematami typu polityka czy religia, bo uważam, że nie tędy droga do rozwiązania rzeczywistych problemów. Pokazanie ich na obrazie może co najwyżej wywołać chwilowy szum czy poruszenie. Jednak swoimi obrazami chcę zwrócić uwagę, że świat za bardzo goni za nowymi technologiami, nie szanując matki natury i nadmiernie ją eksploatując”.

Lech Bator



47 †

LECH BATOR

1986

"Sale", 2011

olej/piótno, 100 x 150 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'LECH BATOR | 2011'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 800 EUR

„Zanim namaluję obraz, zawsze najpierw robię projekt w formie grafiki/collage’u cyfrowego. Łączę ze sobą różne mniej lub bardziej zmodyfikowane elementy, aranżuję nowe sytuacje, umieszczam w nich swoich bohaterów. Na ekranie komputera dużo łatwiej jest manipulować elementami, doprowadzając kompozycję do etapu, na którym uznaje, że projekt jest gotowy”.

Lech Bator



48

BARTEK JARMOLIŃSKI

1975

"Sensitiveness", 2020

akryl/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'B.JARMOLIŃSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'SENSITIVENESS" | B.JARMOLIŃSKI 2020'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

„Bartek Jarmoliński, tworząc swoje prace, samego siebie stawia w pozycji zarówno badacza (kultury czy stereotypów społecznych), jak i obiektu badania. Sięgając po znaki kultury wizualnej, w tym kultury dawnej zestawianej ze znakami popkultury, Bartek Jarmoliński dokonuje swego rodzaju nieustannej wiwisekcji, buduje przekaz na temat własnych obserwacji, własnych lęków, włącza siebie w proces samopoznania i samookreślenia”.

Maria Piątek



49 †

WOJCIECH KONIUSZEK

1976

"Samoosobni i chłopiec w błękitnej bluzce", 2015

olej/piótno, 130 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SAMOOSOBNI I CHŁOPIEC W BŁĘKITNEJ BLUZCE. I WOJTEK KONIUSZEK | 2015'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 4 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Przyglądam się malowanym świato-obrazom Wojtka Koniuszka z ciągle żywym zdumieniem i zachwytem! Być może także dlatego, że dzisiejsze wernisaże malarskie rzadko przynoszą okazje do radości dla oka czy wizualnej prowokacji dla refleksji... Przeważają na nich zbyt często puste i wtórne poszukiwania formalne i estetyka zatrącająca o artystyczne schematy widzenia i widzialności. Towarzyszy im za często negacja – być może czasem rodząca się z nieuświadomionego estetycznego dogmatyzmu – i idei artystycznych, i realnie istniejącego świata. W tym malarstwie dostrzegam tendencję przeciwną – jakże potrzebną naszemu życiu afirmację dla istnienia piękna natury, dla całego bogactwa ludzkiego świata – dla wszystkiego, co tworzy artystyczny, potem estetyczny, a w końcu kulturowo-społeczny ład i sens istnienia”.

Zbigniew Mańkowski



50 †

MARCIN KOWALIK

1981

Bez tytułu, 2007

akryl/plótno, 65 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Marcin Kowalik 2007'

estymacja:
4 000 - 8 000 PLN
900 - 1 800 EUR

„Pomysł na obraz rodzi się w mojej wyobraźni nagle. Pojawia się klarowna wizja, idea. Pomysł 'materializuje' się w mojej wyobraźni, nabierając wyrazistych kształtów”.

Marcin Kowalik



51

IVO NIKIĆ
1974

"Spring", 2021

akryl/plótno, 120 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'IVO NIKIĆ | "SPRING" | 2021.'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 900 - 6 700 EUR



NONSZALANCKIE GESTY W DUCHU SAMPLLOWANIA

Twórczość Ivo Nikicia jest naznaczona osobistymi doświadczeniami z okresu dzieciństwa, kiedy to w 1981 jako kilkulatni chłopiec musiał uciekać z rodziną ze serbskiej Prisztiny z powodu ruchów niepodległościowych związanych z autonomią Kosowa. Jak sam artysta wspomina, od tego czasu czuje się uchodźcą, a doświadczenie ucieczki jest w nim niezwykle żywe. Finalnie wrócił z Jugosławii do Polski w 1986. W 2003 obronił dyplom z malarstwa na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. W 2013 cały jego dorobek złożony z obrazów, archiwum, elementów instalacji, filmów, a nawet rysunków z dzieciństwa doszczętnie spłonął podczas wybuchu pożaru w kamienicy na warszawskiej Pradze, gdzie mieściła się jego pracownia. Doświadczenie to nie odebrało jednak Nikiciowi energii twórczej, która pozwoliła mu podjąć działania artystyczne od nowa. Niektóre obrazy udało mu się zrekonstruować, do innych nawiązywał, a jeszcze inne stanowiły punkt wyjścia do podejmowania zupełnie nowych realizacji. Również proces poszukiwania pracowni pozwolił mu zmienić „nowojorski” klimat, w który była wpisana interakcja z kilkunastoma artystami tworzącymi klimat Akademii na praskiej ulicy Targowej, na „berliński” będący bliski jego kolejnemu miejscu pracy. Do nowej pracowni Nikicia, mieszczącej się w budynku na Osiedlu Praga II zaprojektowanym w latach 40. przez Jerzego Gieysztorę i Jerzego Kumelowskiego, wchodzi się prosto z ulicy. Potrzeba bycia „w drodze” wpisana na trwałe w doświadczenia Nikicia również odnajduje odzwierciedlenie w aspekcie pracowni, gdzie istotny dla artysty jest aspekt dotarcia do niej. Jak dodaje: „Kiedy tylko mogę, jadę na rowerze, co jest dla mnie bardzo napędzające. Często dopiero po jakimś czasie orientuję się, co mnie tak naprawdę zainspirowało. Na przykład ostatnio były to elementy z elewacji po drugiej stronie ulicy! Także oglądanie bajek z synem wpływa na moją twórczość. Zresztą taką dziecięcość zawsze starałem się w sobie pielęgnować” (Ivo Nikić, źródło: <https://miejsce-artysty.pl/portfolio/ivo-nikic/>, dostęp: 1.06.2023).

Nonszalanckie gesty, elementy ryzyka i decyzji na gorąco, będące charakterystycznymi dla twórczości Nikicia, stanowią zapis pewnego napięcia lub szybkiego zwrotu akcji. Czasem przewijają się tu również elementy humoru wnoszące w płótna pozostające na granicach abstrakcji żywą, młodzieńczą energię. Ową postawę twórczą Nikić wyniósł z kolektywu „szu szu”, który współtworzył wraz z Piotrem Kopikiem i Karolem Radziszewskim od 2001. Twórcy kolektywu pokazywali prace w ramach akcji pozainstytucjonalnych, zlokalizowanych w przestrzeni miejskiej i miejscach często niepowiązanych ze sztuką. Aranżowane przez nich sytuacje niepostrzeżenie wnikały w codzienną strukturę miasta, a sami artyści wydobyli potencjał tkwiący w chwilowym zawieszeniu schematów i rutynowej orientacji. Uzyskany specyficznym i niepowtarzalnym zdarzeniom często towarzyszyło odpowiednie poczucie humoru. Doświadczenie to pozwoliło Nikiciowi wnieść do swojej twórczości elementy street-artowej stylistyki, gdzie efekty uzyskane ze szablonów i farb w spreju łączy z techniką laserunku i malarstwa fakturowego. Inspiruje się techniką samplowania, która jest również wykorzystywana w muzyce.

Prezentowany obraz, pomimo tytułu „Spring”, zdaje się emanować atmosferą grozy. Rozmaite kształty i plamy są śladami cielesnej egzystencji człowieka. Jednocześnie Nikić podejmuje zabawę z nasuwającymi się tu skojarzeniami, rozmontowuje rzeczywistość na części pierwsze, a kwestionując gotowe rozwiązania, przewartościowuje kategorie piękna i brzydoty. Jak zauważa Stach Szablowski: „Właściwie Nikicia nie da się tu ani razu definitywnie przyłapać na figuracji, a jednak wrażenie, że te pozornie abstrakcyjne obrazy przedstawiają, jest nieodparte – i słuszne. Pobrzmiewają w nich echa różnych estetyk – od geometrycznej moderny, przez organiczną abstrakcję, po hip hop – zorkiestrowane przez surrealistyczną intuicję” (Stach Szablowski, tekst do wystawy Ivo Nikić. Co się stało, to się (nie)odstanie, źródło: <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/ivo-nikic>, dostęp: 1.06.2023).



52 †

RAFAŁ WILK

1979

"Człowiek nietoperz", 2013

kolaż, olej/papier naklejony na płótno, 33 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "CZŁOWIEK I NIETOPERZ" | RAFAŁ WILK | 2013'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



53 †

BOLESŁAW CHROMRY

1987

"Ciesz się małymi rzeczami", 2021

flamaster/papier, 29 x 20,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'CHROMRY 2021'

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR

„Zawsze byłem pesymistą, ale z takim promyczkiem nadziei.
Złotróżyłem z myślą, że tak się nie stanie, no ale jednak się dzieje.
I to jest najgorsze, stałem się twórcą z nutką profetyzmu”.

Bolesław Chromry

CIESZ SIĘ MAŁYMI
RZECZAMI BO DUŻYCH
JUŻ NIE BĘDZIE



CHROMRY 2021

54

IRENEUSZ WALCZAK

1961-2023

"Zeitgeist XXI - alfabet", 2021

akryl, olej/plótno, 125 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'IRENEUSZ | WALCZAK | "ZEITGEIST XXI | - ALFABET" | 115 x 125 cm | AK/OL/PŁ | 2021 | [monogram artysty]'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR



UNIWERSALIZACJA TEGO, CO LOKALNE I JEDNOSTKOWE

Obraz „Zeitgeist XXI – alfabet” stanowi kwintesencję poszukiwań artystycznych podejmowanych przez Ireneusza Walczaka w latach 2010–20 ukierunkowanych w stronę tekstu. Język, współtworzący świadomość społeczeństwa, w obrazach artysty odnosi się do relacji społecznych i historii. Między innymi w cyklach „My house is my language” i „Multikulti” zasłyszane zdania, teksty kulturowe, tytuły piosenek stały się dla artysty punktem odniesienia do artystycznej kreacji. Również kompozycja dzieła „Zeitgeist XXI – alfabet” jest wręcz rozpychana tekstem alfabety znajdującą się w niej. Tym samym obraz ukazuje różnorodne aspekty wymiaru werbalnego, który może być zarówno warunkiem, jak i przeszkodą w uzyskaniu porozumienia. Tytułowy „Zeitgeist” odnosi się do intelektualnego i kulturalnego klimatu epoki. Prace z tego cyklu ukazują problem ekologii poszerzony o wątek destrukcyjnej siły modelu ekonomicznego obowiązującego we współczesnym społeczeństwie. Istotnym problemem badawczym dla artysty jest również rozdźwięk pomiędzy naturą ludzką a rozwiniętą cywilizacją. Wszystko to tworzy wielowymiarowy komentarz zjawisk zachodzących we współczesnym świecie, który Walczak wyraża również za pomocą niezwykle ekspresyjnych środków artystycznych – jaskrawej, wręcz agresywnej kolorystyce, silnych kontrastów barwnych, wyraźnie zarysowanych granic form. Sztuka artysty, czerpiąca z nurtu „ciekawych czasów”, nie przyjmuje formy ideologicznego transparentu, a wręcz przeciwnie – broni się na własnych prawach.

Jednocześnie najnowsze dzieła Walczaka są świadectwem nierozzerwalnej więzi i próby identyfikacji człowieka z miejscem – szczególnie z Górnym Śląskiem, z którym artysta był szczególnie związany i który był jego „heimatem”. Jak zauważył Roman Lewandowski: „Walczak, niczym antropolog i etnograf, kolekcjonuje i relacjonuje słowa, zwroty, obrazy i anegdoty, pochodzące z przenikających się na Śląsku zasobów gwar oraz języków. Odnotowuje także swoje spotkania z dziełami ważnych dlań artystów. Jest to bez wątpienia próba uniwersalizacji tego, co lokalne i jednostkowe, aczkolwiek zabieg ten ma również aspekt indywidualizacji” (Roman Lewandowski, My home is my language, źródło: <http://ireneuszwalczak.com/teksty.php>, dostęp: 1.06.2023).



55

TOMASZ KAWIAK

1943

"Bunny in Jeans", 2021

aluminium, 80 x 30 x 30 cm

sygnowany, datowany i numerowany na autorskiej tabliczce na podstawie:
'2021 | KAWIAK | TOMEK | N° 1/8' oraz opisany na podstawie: 'BUNNY IN JEANS'
ed. 1/8

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 500 EUR

„Jedynę, czego w życiu żałuję, to tego, że nie wynalazłem dżinsów”.

Yves Saint Laurent



FENOMEN JEANSU

Nie ma się co dziwić wielkiemu kreatorowi, gdyż chyba żadne z ubrań nie może pochwalić się karierą równie spektakularną jak ta, którą zrobiła niepozorna para niebieskich spodni. Pewien czas temu media zelektryzowała informacja, że w opuszczonej kopalni na kalifornijskiej pustyni Mojave znaleziono dżinsy marki Levi's z 1880. Ubrudzone woskiem ze świecy robocze spodnie okazały się prawdziwym skarbem! Wystarczyło 120 lat, by dżinsy kupione za równowartość 1 dolara osiągnęły cenę 46 tysięcy razy wyższą na aukcji! Bez wątplenia jeansy są jednym z najbardziej niesamowitych produktów. Warto poznać ich fascynującą historię. Pierwszą parę jeansów zaprojektował niemiecki emigrant o żydowskich korzeniach – Levi Strauss. Przybył on z Bawarii do Nowego Jorku, następnie przeniósł się do San Francisco w Kalifornii. Jak głosi legenda, zaprojektował pierwsze jeansy w 1853, po inspirującej rozmowie z pewnym poszukiwaczem złota. Mężczyzna ten skarżył się na swoje spodnie, które wiecznie przecierały się podczas pracy. Strauss postanowił wypełnić niszę na rynku amerykańskim i stworzył bardzo odporne na przetarcia spodnie. W tym celu musiał powrócić do europejskiej tradycji i uszył z denimu spodnie robocze. Początkowo nazwał swe dzieło „kombinezonem do pasa” (z ang. waist overalls). Już w 1905 powstał kultowy model jeansów Levi's 501 o fasonie bootcut (czyli z rozszerzonymi nogawkami). Choć początkowo były dedykowane pracownikom fizycznym, szybko trafiły do popkultury. Ogromną popularność jeansowym spodniom przyniosły westerny, w których zaczęto ubierać kowbojów właśnie w denim. Z czasem również kobiety zaczęły pojawiać się w jeansach na srebrnym ekranie. Marilyn Monroe pięknie prezentowała się w dziewczęcej białej bluzeczce i dopasowanych jeansach w kultowym filmie „Rzeka bez powrotu”. Tym samym jeans stał się obiektem pożądania zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Bez wątplenia jeansowy denim jest motywem charakterystycznym dla Tomka Kawiaka. Ten wybitny artysta zasłynął z rzeźb przedstawiających niebieskie dżinsy w różnych postaciach (spodnie, kurtki, kieszenie), w brązie i w aluminium. Kawiak urodził się w 1943 i dobrze pamięta czasy, w których by móc sobie pozwolić na jeansy należało udać się do Pewexu i zapłacić kwotę około 20\$. Przy obecnej inflacji wydaje się to mało wygórowana cena, lecz wówczas stanowiło to często całą miesięczną pensję! Taka sytuacja brzmi jak z innego świata, lecz nie są to wcale bardzo odległe czasy. Prezentowana podczas aukcji praca Kawiaka przedstawia króliczka, który dzierży w swych łapkach dorodną marchewkę i jest odziany od stóp do głów w jeansowe wdzianko. Warto wspomnieć o modzie na taki „total look”. Historia „candaian tuxedo”, (tak brzmi oficjalna nazwa zestawu składającego się z dwóch jeansowych części garderoby), owiana jest pewną legendą. Trend ten miał narodzić się w 1951 w Vancouver. Amerykański piosenkarz Bing Crosby twierdził, iż odmówiono mu zameldowania w jednym z kanadyjskich hoteli ze względu na niestosowny ubiór. Podobno porównano go nawet do wódczgi. Anegdota głosi, że Crosby miał tego feralnego dnia na sobie jeansowy strój kultowej już wtedy marki Levi's. Niedługo po tym jak zabawna historia stała się powszechnie znana, firma Levis Strauss & Co. stworzyła „kanadyjski garnitur”, czyli jeansowy komplet, który składał się z kurtki i spodni z tego samego materiału. Wewnątrz kurtki projektanci umieścili naszywkę z dowcipnym napisem: „Uwaga dla wszystkich hotelarzy: każdy, kto nosi ten materiał, powinien mieć wstęp do najlepszych hoteli”. Obecnie canadian tuxedo, czyli denimowy monolook to już nie tylko zwykły jeansowy zestaw, a prawdziwy modowy statement, który nie traci na swej popularności.



56

OSKAR ZIĘTA

1975

"Rondo Transition. Helix nebula", 2023

stal nierdzewna polerowana, FIDU, śr.: 150 cm

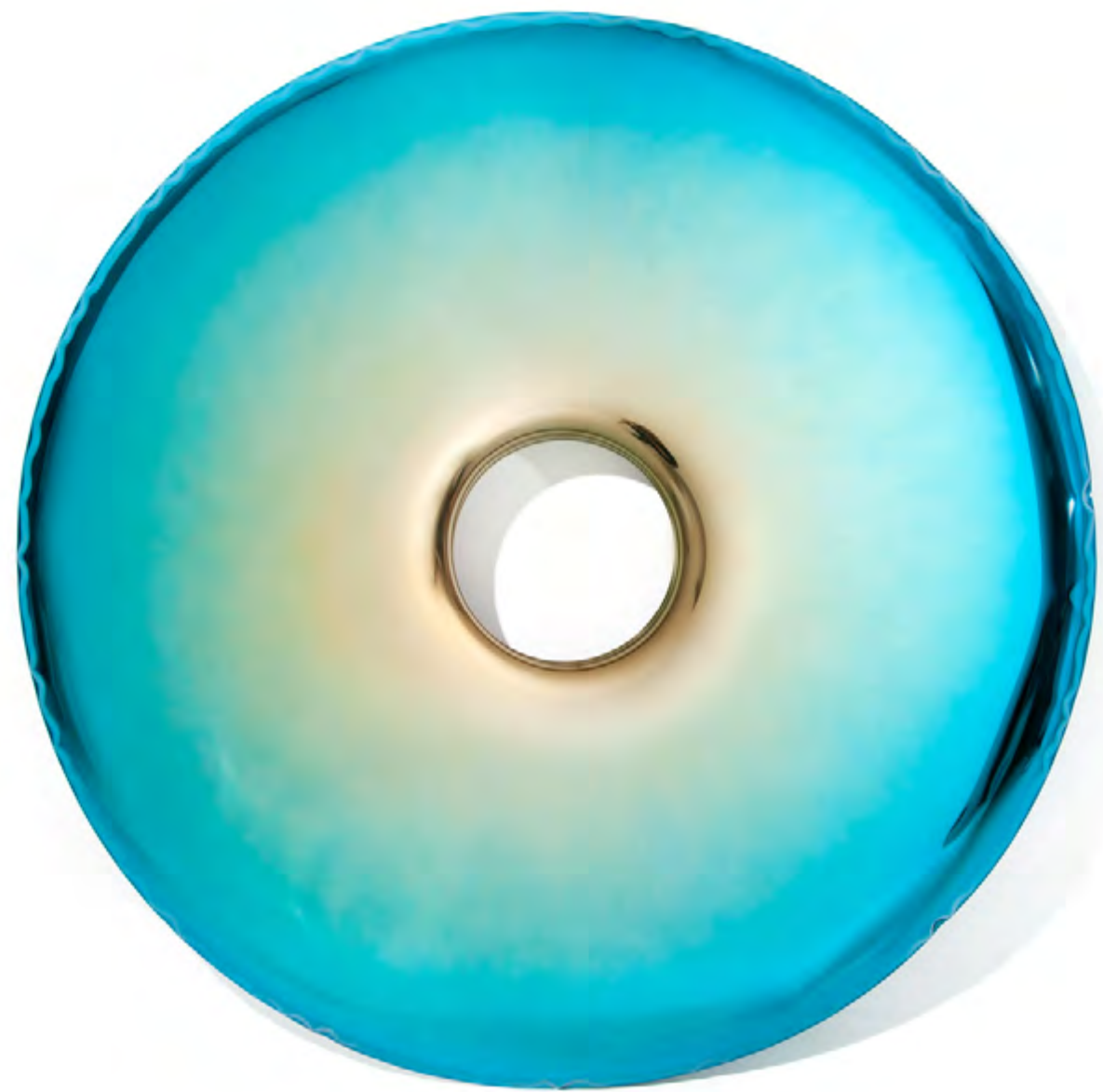
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

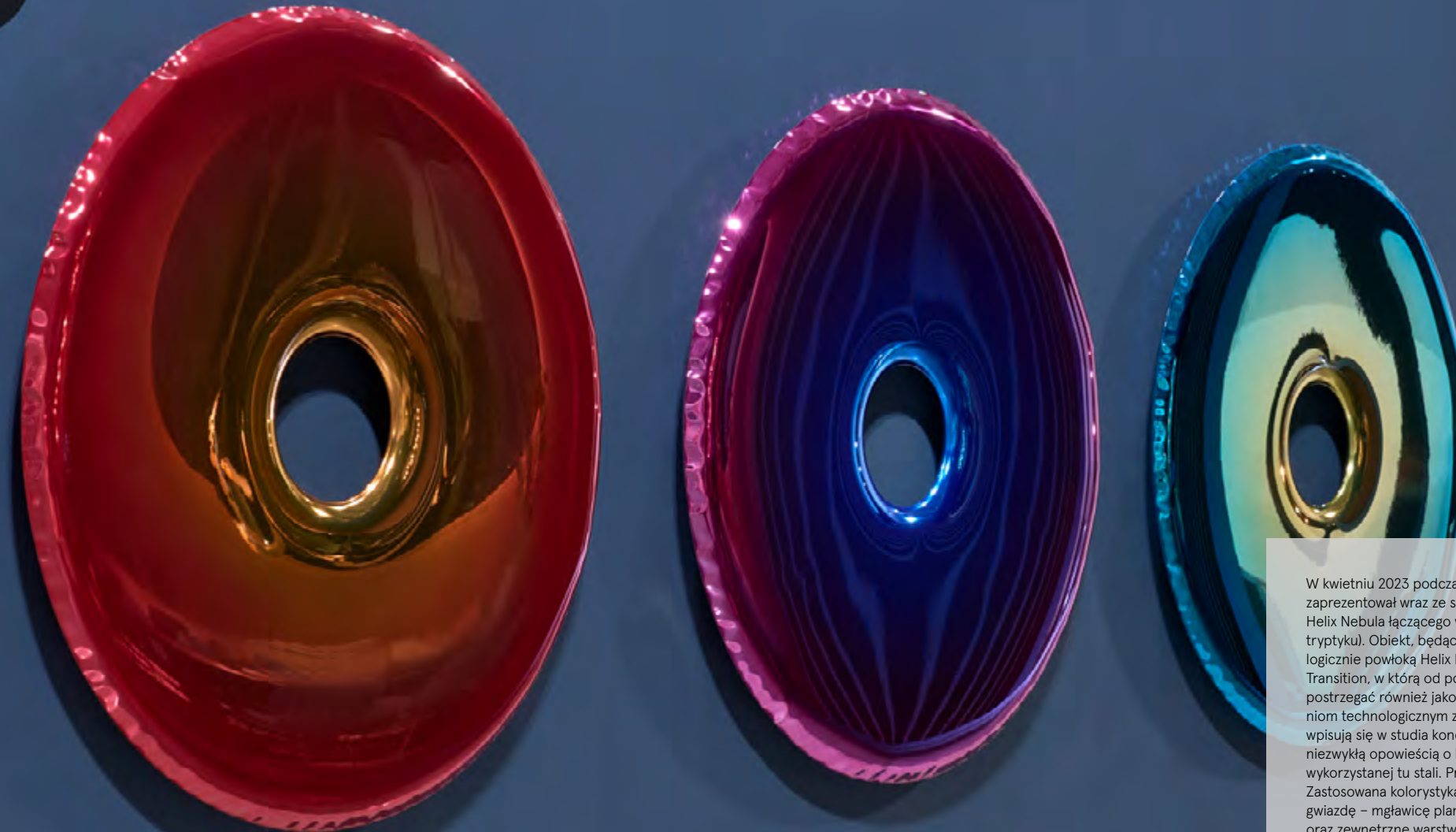
11 200 - 15 600 EUR

WYSTAWIANY:

61. Salone del Mobile, Mediolan, 18-23.04.2023



zieta



zieta

GALAKTYCZNE ODBICIE PROSTO Z MEDIOLANU

W kwietniu 2023 podczas 61. Salone del Mobile w Mediolanie, najważniejszego wydarzenia w kalendarzu świata designu, Oskar Zieta zaprezentował wraz ze swoją pracownią liczne zaskakujące projekty. Targi stały się też idealną okazją do prezentacji tryptyku Rondo Helix Nebula łączącego wyjątkowe zestawienie kolorów, których pełny wyraz można odnaleźć w ukazanym na aukcji obiekcie (część tryptyku). Obiekt, będący okrągłym lustrem w niebiesko-złotej kolorystyce, wyróżnia się powierzchnią pokrytą zaawansowaną technologicznie powłoką Helix Nebula. Uzyskany gradient stanowi nawiązanie do barw kosmicznych mgławic i tym samym poszerza kolekcję Transition, w którą od początku wpisane są nawiązania wynikające z fascynacji kosmosem. Helix Nebula, inaczej Oko Boga, można postrzegać również jako obraz uchwycony przez różne soczewki teleskopowe. Uzyskane odcienie, dzięki zaawansowanym rozwiązaniom technologicznym z zakresu badań kosmicznych, znajdują się w zasięgu wzroku oglądającego. Technologia i złudzenia optyczne wpisują się w studia koncepcyjne i inżynierskie, podejmowane konsekwentnie przez Zieta Studio. Prezentowane Rondo Transition jest niezwykle opowieścią o kształtowaniu płaskich elementów stalowych w trójwymiarowe i unikatowe formy, ze względu na amorficzność wykorzystanej tu stali. Przejścia kolorystyczne w Rondach Ziety tworzą efekt gładkiej fuzji barw od krawędzi obiektu do jego środka. Zastosowana kolorystyka pozostaje tu w ściślejszej relacji z nieustanną inspiracją artysty, jaką jest ślad pozostawiony przez umierającą gwiazdę – mgławicę planetarną. Kosmiczne dzieła sztuki Ziety obrazują również gigantyczne chmury, na które składają się pyły i gazy oraz zewnętrzne warstwy gwiazd rozrzucone w przestrzeni galaktyki oddalonej o 650 lat świetlnych od Ziemi. Lustra Rondo Transition z ramami o bionicznych kształtach nieustannie prowokują, również poprzez poszerzone nowe gradientowe wykończenia. Elastyczne deformacje załamują światło w nieoczywisty sposób, tworząc niezwykle doznania dla zmysłów.

Rondo Transition powstało w autorskiej technologii Ziety FIDU, pozwalającej na wydobycie prawdziwego oblicza stali i nadaniu obiektom wyjątkowych kształtów. Technologia ta, znajdująca szczególne zastosowanie w projektach mebli, była wykorzystywana przez Zieta już 2008, kiedy to na rynku pojawiły się pierwsze projekty przynoszące mu szczególne uznanie – stołek „Plopp” (znajdujący się w kolekcji Centre Pompidou w Paryżu jako jedno z dwunastu krzesel o niekwestionowanym wpływie na postrzeganie współczesnego designu) oraz limitowana wersja krzesła „Chippensteel”. Artysta do barwienia stali wykorzystuje koloryzację termiczną – rzadko używaną technologię pozwalającą na wydobycie głębokiego i intrygującego koloru przy użyciu wysokiej temperatury. Uzyskana w efekcie kolorystyka zależy od rodzaju metalu, ciśnienia oraz składu gazu wykorzystywanego do wygrzewania. W swojej pracy Zieta kieruje się procesowym podejściem do materiału, które pozwala na wydobycie z materiału nie tylko odpowiedniej wytrzymałości i formy, ale też wyjątkowego piękna metalu otrzymanego bez użycia chemicznych odczynników i farb. Tym samym Zieta zwraca szczególną uwagę na ekologiczny aspekt swoich działań – od energooszczędnego procesu produkcji i niską ilość w pełni przetworzonych odpadów po w pełni przyjazny środowisku proces koloryzacji. Narracja dzieł Ziety jest nieustannie oparta na redukcji zużycia materiałów, energii i danych, zaś Ronda Transition stanowią szczególną narrację o roli estetyki i formy w podejmowanym dialogu społecznym na temat odpowiedzialnej konsumpcji i produkcji z myślą o dobru dla przyszłych pokoleń.

Projekty Ziety zostały również nazwane „meblami przyszłości” przez brytyjski magazyn „Wired”. Ich prostota oraz technologiczna innowacyjność przyniosły artyście liczne nagrody i wyróżnienia, w tym Schweizer Design Preis (2008), Red Dot Design Award (2008), Nagrodę Niemieckiej Rady Wzornictwa (German Design Council Prize, 2009) czy Audi Mentor Prize (2011).

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

29 CZERWCA 2023, 19:00A

ZDZISŁAW JURKIEWICZ
"Do bieli"



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 – 29 czerwca 2023

ART OUTLET

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

11 LIPCA 2023, 19:00

KRZYSZTOF PAJĄK
"Przedwiośnie", 2022



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 czerwca – 11 lipca 2023

BUY