



DESA
UNICUM

DEKADA BUNTU

POLSKA SZTUKA LAT 80.

AUKCJA 8 KWIETNIA 2021 WARSZAWA





moja śliczna
ohińska laloczka
nie patrz na mnie tak
nie mrucz skoczno go oczka
wien masz
temperówkę miast dupki
lecz naprawdę nid jesteś
dzięki temu
mądrzejsza ode mnie

z tym meim myśleniem
byłoby cackiem niczko
tylko zo
eno jest
ed a do zot zmyśleno

ta ka psy ohi ka
jak sor szwaj carski

ON

pořen dziur po sobie

Krzysztof Paweł Nowak

WSZYSTKO CO NAS DOTYCZY TO INNA HISTORIA

PISMA WYBRANE

ENCYKLOPEDIA
POPULARNA
PWN 1982

WYDANIE PIĄTE

WAŁECZKOWA POMPA, pompa rotacyjna, w której organem roboczym jest wirnik z wałeczkami na obwodzie – stałymi i umieszczonymi między nimi swobodnymi, dociskany siłą odśrodkową do wewn. powierzchni kadłuba.

WAŁEK-CZERNECKI Tadeusz, 1889–1949, historyk starożytności; prof. Uniw. Warsz.; znawca historii Grecji (hellenizm); w pracach omawiał szeroko gosp. podłoże rozwoju polit. i kult. państw oraz stosunki demograf.; *Historia gospodarcza świata starożytnego*.

WAŁEK WIELOWYPUSTOWY → wielowypust.

WAŁ OGNIOWY, jeden z rodzajów artyleryjskiego wsparcia ogniowego nacierającej piechoty i czołgów. **WAŁOWANIE GLEBY**, zabieg uprawowy wykonywany za pomocą wałów roln., m. in. w celu ugniatania górnych lub głębszych warstw gleby, wyrównywania powierzchni pola, kruszenia brył.

WAŁPUSZ, jez. na Równinie Mazurskiej, w woj. olszt., ok. 4 km na pn.-wsch. od Szczytna, na wys. 144 m n.p.m.; pow. 439 ha, dł. 5,7 km, szer. 0,4–1,5 km, maks. głęb. 10 m.

WAŁ ROLNICZY, konne lub ciągnikowe narzędzie uprawowe do wałowania gleby; w.r. gładki, pierścieniowy i in.

WAŁUJEW Piotr A., 1814–90, polityk ros.; 1864–71 czł. Kom. Urządzającego do Spraw Królestwa Polskiego.

WAŁY ŚLĄSKIE (Wały Chrobrego), archeol. pas podwójnych (lub potrójnych) umocnień średniow., ciągnących się wzdłuż środk. i dolnego biegu rz. Bóbr, na pd. od Krosna Odrzańskiego; czas powstania (X czy pocz. XI w.) i funkcje (strategiczne, graniczne, gosp.?) są sporne.

WAMBIERZYCE, w. w woj. wałb., u podnóża G. Stołowych; późnobarok. kościół (XVII w.) o bogatym wystroju; założenie odpustowe.

WYDANIE DRUGIE

WAŁECZKOWA POMPA, pompa rotacyjna, w której organem roboczym jest wirnik z wałeczkami na obwodzie – stałymi i umieszczonymi między nimi swobodnymi, dociskany siłą odśrodkową do wewn. powierzchni kadłuba.

WAŁEK-CZERNECKI Tadeusz, 1889–1949, historyk starożytności; prof. Uniw. Warsz.; znawca historii Grecji (hellenizm); w pracach omawiał szeroko gosp. podłoże rozwoju polit. i kult. państw oraz stosunki demograf.; *Historia gospodarcza świata starożytnego*.

WAŁEK WIELOWYPUSTOWY → wielowypust.

WAŁĘSA Lech, ur. 1943, działacz związkowy, elektroinż. 1967–76 i od 1980 zatrudniony w Stoczni Gdańskiej; VIII 1980 przewodn. Prezydium Międzyzakładowego Kom. Strajkowego w Gdańsku; przewodn. komisji Krajowej NSZZ „Solidarność”.

WAŁ OGNIOWY, jeden z rodzajów artyleryjskiego wsparcia ogniowego nacierającej piechoty i czołgów.

WAŁOWANIE GLEBY, zabieg uprawowy wykonywany za pomocą wałów roln., m. in. w celu ugniatania górnych lub głębszych warstw gleby, wyrównywania powierzchni pola, kruszenia brył.

WAŁ ROLNICZY, konne lub ciągnikowe narzędzie uprawowe do wałowania gleby; w.r. gładki, pierścieniowy i in.

WAŁUJEW Piotr A., 1814–90, polityk ros.; 1864–71 czł. Kom. Urządzającego do Spraw Królestwa Polskiego.

WAŁY ŚLĄSKIE (Wały Chrobrego), archeol. pas podwójnych (lub potrójnych) umocnień średniow., ciągnących się wzdłuż środk. i dolnego biegu rz. Bóbr, na pd. od Krosna Odrzańskiego; czas powstania (X czy pocz. XI w.) i funkcje (strategiczne, graniczne, gosp.?) są sporne.

WAMBIERZYCE, w. w woj. wałb., u podnóża G. Stołowych; późnobarok. kościół (XVII w.) o bogatym wystroju; założenie odpustowe.

RATULACJE DLA PANÓW HISTORYKÓW I REDAKTORÓW!

GEORGE ORWELL

ZAKOPANE, L. PIEC 1984



DEKADA BUNTU

POLSKA SZTUKA LAT 80.

AUKCJA 8 KWIETNIA 2021

CZAS AUKCJI

8 kwietnia 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

30 marca – 8 kwietnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Anna Kowalska

tel. 22 163 66 55, 539 196 531

a.kowalska@desa.pl

Michał Bolka

tel. 22 163 67 03, 664 981 449

m.bolka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**

Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**

Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**

Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**

Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**

Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: 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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

okładka front poz. 7 Paweł Kowalewski, "Ja na górze, ty na dole", 1987/88 II okładka - strona 1 poz. 12 Małgorzata Rittersschild, "Krajobraz Antarktydy", 1994 strony 2-3 poz. 22 Łódź Kaliska "Tango Kultura Zrzuty" - zestaw czterech numerów pisma, 1983-86 strona 4 poz. 18 Zbysław Grzywacz "Siatka" z cyklu "Wiosna '82", 1982 strona 6 poz. 3 Jan Dobkowski "Ikar", 1986 strony 10-11 poz. 14 Ryszard Grzyb, "Podusia", 1985 okładka tył poz. 9 Jarosław Modzelewski "Fala", 1982 tytuł aukcji Dekada Buntu. Polska sztuka lat 80. 0 kwietnia 2021 ISBN 978-83-66734-46-3 kod aukcji 877ASW081 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



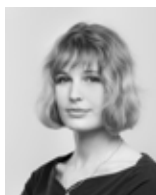
KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZŃSKA
Doradca Klienta
a.kasprznska@desa.pl
506 252 031



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



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



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



JULIA ŚLUPECKA
Doradca Klienta
j.slupecka@desa.pl
532 750 005

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 599



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



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



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



WERONIKA ZARZYCKA
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





INDEKS

Bednarski Grzegorz 20
Bednarski Krzysztof M. 21
Bieniasz Maciej 32
Boruta Tadeusz 48
Cisowski Andrzej 30
Dobkowski Jan 3-4
Dowgiałło Zbigniew Maciej 29
Dwurnik Edward 1-2
Fijałkowski Stanisław 5
Grzyb Ryszard 14-15
Grzywacz Zbysław 18-19
Karpowicz Sławomir 45
Konwerski Andrzej 50
Korolkiewicz Łukasz 17
Kowalewski Paweł 7-8
Lewczuk Sławomir 38-39
Łódź Kaliska 22
Markowski Eugeniusz 51
Mickiewicz Aldona 49
Modzelewski Jarosław 9
Nitka Zdzisław 28
Niziurska Agnieszka 16
Rittersschild Małgorzata 12
Roszkowski Aleksander 46-47
Sempoliński Jacek 40
Sienicki Jacek 43
Sienicki Jacek 44
Skarbek Krzysztof 27
Sobczyk Marek 13
Sobocki Leszek 34-37
Sroka Jacek 25-26
Szamborski Wiesław 23-24
Tarasewicz Leon 6
Tatarczyk Tomasz 41-42
Tyniec Jan 31
Waltoś Jacek 33
Woźniak Ryszard 10-11

DEKADA BUNTU. POLSKA SZTUKA LAT 80.

We wstępie do książki pt. „Czas smutku, czas nadziei” Aleksander Wojciechowski pisał: „Dzieje sztuki polskiej XX wieku nie znają podobnej sytuacji do tej, w jakiej znalazła się ona w pełnych dramatyzmu latach osiemdziesiątych. Okres ten wyznaczają dwie daty o znaczeniu historycznym: wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku i powstanie 24 sierpnia 1989 roku pierwszego po II wojnie światowej demokratycznego rządu w Europie Środkowej” (Aleksander Wojciechowski, Czas smutku, czas nadziei, Warszawa 1992, s. 8).

Lata 80. to w historii Polski trudny czas. Dekada rozpoczęła się sierpniowymi strajkami na Wybrzeżu w 1980, zakończyła natomiast wolnymi wyborami 4 czerwca 1989. To moment nasilonych napięć politycznych i ostrych odpowiedzi komunistycznego państwa na próby odzyskania wolności. Koniec 1981 naznaczyło ogłoszenie stanu wojennego, zawieszonego dopiero po roku, a zniesionego w 1983. Decyzja generała Jaruzelskiego pociągnęła na sobą falę prześladowań, internowania i więzienia obywateli. W wyniku działalności rządzących z kraju wyjechało wielu, nie licząc nawet na powrót do ojczyzny. Kolejnym aspektem wpływającym na tragiczną jakość życia Polaków był fatalny stan gospodarki i codzienna walka o godne przetrwanie. To w końcu czas ogromnego przynębienia i braku perspektyw na jakiegokolwiek polepszenie sytuacji.

W obliczu tych tragicznych wydarzeń niesamowitym wręcz zjawiskiem okazała się rodzima scena artystyczna i mnogość działań polskich artystów. Nastąpiła ogromna mobilizacja środowiska. Ze względu na rozwiązanie niektórych instytucji artystycznych, jak np. ZPAP, artyści zaczęli szukać innych metod działania. Wystawy odbywały się w mieszkaniach prywatnych i kościołach. Lata 80. to pierwszy od wielu lat czas, w którym środowisko artystyczne zaczęło żywo reagować na bieżące wydarzenia i się w nie angażować. Po latach tworzenia sztuki abstrakcyjnej i neoawangardowej polscy artyści pierwszy raz na tak dużą skalę w swoich działaniach zaczęli uwzględniać odniesienia polityczne.

Niewiele pewnie można zauważyć przykładów podobnego udziału publiczności w życiu artystycznym w czasach przed i po latach 80. w Polsce. Tadeusz Boruta przy okazji wystawy „Pokolenie '80” w Muzeum Narodowym w Krakowie pisał: „Twórcy bojkotowali instytucje państwowe, oficjalne media i całą politykę kulturalną komunistycznych władz. Jednocześnie współdziałali i współdialogowali ze społeczeństwem zorganizowanym w niezależnych strukturach związku zawodowego 'Solidarność', konfraterniach robotniczych czy w duszpasterstwach. Ruch ten, bez względu na konfesję artystów, szybko znalazł swoje miejsce i oparcie w Kościele, który rozpostarł nad nim coś w rodzaju ochronnego parasola. To zbliżenie niewątpliwie odcisnęło piętno zarówno na twórczości poszczególnych artystów, jak i charakterze całego ruchu kultury niezależnej; zaowocowało olbrzymią ilością niezależnych wystaw, w których uczestniczyło blisko 2 tys. twórców, powstaniem kilkudziesięciu galerii przykościelnych, drukowaniem różnorodnych, towarzyszących wydarzeniom artystycznym, publikacji (katalogów

i pism krytycznych), organizowaniem licznych sesji naukowych” (Tadeusz Boruta, Pokolenie '80 – samoidentyfikująca się niezależność, [w:] Pokolenie '80, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie 2010, s. 29).

Rok po ogłoszeniu stanu wojennego w kraju środowisko twórcze odpowiedziało ogłoszeniem manifestu „Głos, który jest milczeniem”. Jedną z bezpośrednich przyczyn była likwidacja wielu zrzeszeń artystycznych, głównie Związku Polskich Artystów Plastyków. W odezwie można było przeczytać:

„Część kolegów zajmujących się skądinąd wygodną apolityczną postawą uważa, że skoro do tej pory byli apolityczni, to i obecnie nie powinni brać udziału w takich akcjach jak bojkot wystaw. Rozumowanie to nie uwzględnia jednak, że wydarzenia takie jak 13 grudnia – wprowadzenie stanu wojennego – dotyczy wszystkich i nikt nie może udawać, iż nic się nie stało, żaden obywatel tego kraju. Granica MY i ONI została kategorycznie postawiona, jak nigdy dotąd.

Musimy natomiast przystąpić do tworzenia nieoficjalnego obiegu sztuki, przez wernisaże i wystawy w prywatnych mieszkaniach, tworzenie grup dyskusyjnych i sympozjów poświęconych kulturze i sztuce. Jest to tym ważniejsze, iż pismom i wydawnictwom narzucono żelazny kaganiec cenzury, a wielu naszych potencjalnych sprzymierzeńców, członków rozpędanego przez władze Kongresu Kultury Polskiej, milczy tak samo jak my, lub przebywa w więzieniach czy obozach internowanych. Oto niestety obraz kultury polskiej A. D. 1982, przed którym stoją wszystkie stowarzyszenia twórcze. Wśród nich nie może zabraknąć głosu artystów plastyków, głosu, który jest milczeniem”

Solidarność Warszawskich Plastyków (Wojciechowski, s. 108).

Na scenie artystycznej można zaobserwować działania w określonych ośrodkach Polski. Najstarsze pokolenie, skupione wokół malarstwa symbolicznego, osadzonego jednocześnie w realizmie, działało w Krakowie jako ugrupowanie o nazwie „Wprost”. Absolwenci Akademii Warszawskiej z lat 80., zrzeszeni pod sztandarem Gruppy, zaczęli tworzyć w estetyce neoekspresji. Innym, ważnym punktem na mapie okazała się Łódź, w której działało ugrupowanie Łódź Kaliska, wydające nowoczesny zin o tytule „Tango”. Nie sposób nie byłoby również nie wspomnieć tu o działalności twórców wrocławskich, skupionych wokół Luxusu oraz performatywnych działaniach Pomarańczowej Alternatywy pod sztandarem Majora. Powyższa lista zdecydowanie nie wyczerpuje mnogości kwitnącej wówczas kontrkultury. Jest jedynie wskazówką, zarysującą najważniejsze tendencje. Reprezentacje prawie wszystkich z nich znalazły się w niniejszym katalogu.

Realizując projekt DEKADA BUNTU. POLSKA SZTUKA LAT 80. chcemy zwrócić uwagę na ten wyjątkowy okres w polskiej historii sztuki, do tej pory niedostatecznie wyeksponowany na rodzimym rynku aukcyjnym.



SOLIDARNOŚĆ

musimy wygrać!

WYBORY 89

- NIE DO ZDARCIA

SOLIDARNOŚĆ

Żeby POLSKA
była POLSKA

PROGRAM WYBORCZY KOMITEU OBYWATELSKIEGO „SOLIDARNOŚĆ”

głosuj

na

SOLIDARNOŚĆ

SOLIDARNOŚĆ

PIRACZY NIE
MOŻE WYGRAĆ
WYBORY
SOLIDARNOŚĆ

TOJA SIEMO
SOLIDARNOŚĆ



Przewodniczący
PREZYDENTA GOSPODARSTWA
WŁADZIMIRZ



DZIĘKUJEMY DZIĘKUJEMY

- Lech Wałęsa

SOLIDARNOŚĆ

SOLIDARNOŚĆ

KALENDARIUM

- 1.08.1980 – wprowadzenie podwyżki cen żywności, będącej symptodem kryzysu gospodarczego w kraju, pierwsze strajki
- 14.08.1980 – strajk w Stoczni Gdańskiej
- 17.08.1980 – ogłoszenie 21 postulatów strajkowych przez Międzyzakładowy Komitet
- 23.08.1980 – strajk generalny na Wybrzeżu
- 24.08.1980 – złożenie wniosku o rejestrację „Solidarności” przez Komitet Założycielski
- 22.10.1980 – rozkaz opracowania planu wprowadzenia stanu wojennego w Polsce wydany przez gen. Jaruzelskiego
- 12.02.1981 – objęcie funkcji premiera przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego
- 13.05.1981 – zamach na Jana Pawła II w Rzymie
- 16.09.1981 – oświadczenie KC PZPR negatywnie oceniające Zjazd „Solidarności”
- 13.12.1981 – wprowadzenie stanu wojennego na terenie całego kraju przez władze. Powstanie Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego (WRON)
- 16.12.1981 – pacyfikacja kopalni „Wujek”, otwarcie ognia do strajkujących górników
- 1.05.1982 – manifestacje „Solidarności” w wielu miastach
- 8.10.1982 – uchwalenie „ustawy o związkach zawodowych” przez Sejm – w praktyce zdelegalizowanie „Solidarności”
- 14.11.1982 – uwolnienie Lecha Wałęsy z internowania
- 12.05.1983 – zamordowanie w Warszawie Grzegorza Przemyka i manifestacja antyreżimowa podczas pogrzebu
- 16–23.06.1983 – druga pielgrzymka Jana Pawła II do Polski
- 22.07.1983 – zniesienie stanu wojennego przez Radę Państwa i ogłoszenie częściowej amnestii
- 31.08.1983 – obchody rocznicy podpisania porozumień sierpniowych, burzliwe manifestacje tłumione przez ZOMO i milicję
- 5.05.1983 – przyznanie Nagrody Nobla Lechowi Wałęsie
- 19.10.1984 – porwanie i zamordowanie księdza Jerzego Popiełuszki
- 26.04.1986 – katastrofa w Czarnobylu, o której przez trzy dni nie poinformowano obywateli
- 8–14.06.1987 – trzecia pielgrzymka Jana Pawła II do Polski
- 1.05.1988 – największe demonstracje od czasu wprowadzenia stanu wojennego i następująca fala strajków w całym kraju
- 31.08.1988 – pierwsze spotkanie Wałęsy z Kiszczakiem, zapowiedź rozmów „Okrągłego Stołu”
- 11.11.1988 – brutalna pacyfikacja manifestacji w całej Polsce organizowanych z okazji rocznicy odzyskania niepodległości.
- 6.02.1989 – rozpoczęcie rozmów „Okrągłego Stołu”
- 5.04.1989 – podpisanie dokumentów wypracowanych przy „Okrągłym stole”; powrót „Solidarności” na scenę polityczną i społeczną w Polsce, ustalenie terminu wyborów na początek czerwca 1989
- 17.04.1989 – ponownie zarejestrowanie NSZZ „Solidarność”
- 4.06.1989 – wybory do Sejmu kontraktowego, olbrzymi sukces „Solidarności”
- 24.08.1989 – powołanie na premiera Tadeusza Mazowieckiego, późniejsze propozycje składu nowego rządu
- 29.12.1989 – zmiany w Konstytucji dokonane przez Sejm równoznaczne z formalnym końcem PRL





ŻYWIĄ Y BRONIA



SOLIDARNOŚĆ
WIEJSKA

zarejestrować!

Solidarność ŻADA
UWOLNIENIA WSZYSTKICH
WIEŹNIÓW
POLITYCZNYCH



CZYŻBY
NIE OBOWIAZYWAŁO?
POROZUMIENIE GDAŃSKIE?

KLUCZ
DOZWOLONY

STAN WOJENNY

Noc z 12 na 13 grudnia 1981 na wiele lat została zapisana w świadomości Polaków. Wprowadzono wówczas stan wojenny, który zmienił polską rzeczywistość na długi czas. Jego plan przygotowywano przez ponad rok, chcąc stłumić rodzący się ruch demokratyczny. Mimo długotrwałych działań władzy udało się zaskoczyć obywateli. Do działania przystąpiły służby bezpieczeństwa, które w licznych zastępach wyruszyły, by dokonać aresztowań działaczy „Solidarności”. Ich metody były brutalne – demolowali sprzęty w mieszkaniach, do których często włamywali się łomami. W okolicach dużych zakładów pracy zaczęły zbierać się oddziały ZOMO, na ulicach miast pojawiło się wojsko. W ciągu jednej doby od ogłoszenia stanu internowano ponad 3000 osób.

„Obywatelki i obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, zwracam się dziś do Was jako żołnierz i jako szef rządu polskiego. Zwracam się do Was w sprawach wagi najwyższej...” – takie słowa padły z ust generała Jaruzelskiego, kiedy pojawił się w porannej telewizji, by zakomunikować dramatyczne decyzje. Na ulicach pojawiły się obwieszczenia wprowadzające zmiany w życiu Polaków. Były one związane między innymi z ograniczeniem w poruszaniu się, wprowadzeniem godziny milicyjnej, odłączeniem sieci telefonicznej, cenzurą czy zawieszeniem działalności związków zawodowych. Od tej pory obywatele podlegali nieustannej kontroli na wszystkich poziomach. Zakazano również wyjazdów poza granice kraju. Wprowadzenie stanu wojennego wiązało się ponadto z zawieszeniem działalności prasy, radia oraz telewizji z wyjątkiem kilku dozwolonych kanałów. Niepodporządkowanie się powyższym przepisom groziło surowymi karami (włącznie z karą śmierci).

Społeczeństwo odpowiedziało protestami. Już w dzień po 13 grudnia przywódcy „Solidarności” zaczęli się organizować. Niestety, strajkujący w zakładach robotnicy zmierzli się z brutalną pacyfikacją służb (brali w niej udział żołnierze w czołgach i opancerzonych wozach). Najtragicznieszy obrót przybrały sprawy na Śląsku, gdzie do stłumienia protestu użyto broni palnej. Wskutek działań ZOMO i wojska życie straciło wielu protestujących, a setki było rannych. Ostatni strajk zakończył się 28 grudnia.

Jeszcze w ostatnim miesiącu 1981 zaczęto tworzyć konspiracyjne struktury „Solidarności”. W kwietniu powstała Tajna Tymczasowa Komisja Koordynacyjna nadzorująca powstawanie nieoficjalnych komisji w zakładach pracy i na uczelniach. Na ogromną skalę zaczęła działać prasa solidarnościowa, produkowano znaczki-cegiełki związku oraz znaczki w obozach dla internowanych. Dnia 12 kwietnia swoją działalność rozpoczęło Radio „Solidarność”.

Obchody majowych uroczystości 1982 przerodziły się w masowe manifestacje głównie młodych ludzi sprzeciwiających się działalności władzy. Przewodniczący „Solidarności” namawiali do wyjścia na ulice 30 sierpnia, w rocznicę podpisania porozumień z ubiegłego roku. Mimo że nie osiągnięto zamierzonych celów poprzez manifestacje, protesty były najczęstszym wyrazem niezadowolenia społecznego aż do 1988.

Przez cały okres stanu wojennego ludzie żyli w ciągłym strachu i niepewności. Masowo legitymowano ich na ulicach i stawiano przed sąd za najbłahsze nawet przewinienia. Stan wojenny zawieszono 31 grudnia 1982, zniesiono go natomiast 22 lipca rok później.



OBWIESZCZENIE

o wprowadzeniu stanu wojennego ze względu na bezpieczeństwo państwa

Kierując się potrzebą zapewnienia wzmożonej ochrony podstawowych interesów państwa i obywateli, w celu stworzenia warunków skutecznej ochrony spokoju, ładu i porządku publicznego oraz przywrócenia naruszonej dyscypliny społecznej, a także mając na względzie zabezpieczenie możliwości sprawnego funkcjonowania władzy i administracji państwowej oraz gospodarki narodowej — działając na podstawie art. 33 ust. 2 Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej — Rada Państwa wprowadziła stan wojenny.

W związku z tym podaje się do publicznej wiadomości, że na czas obowiązywania stanu wojennego w szczególności:

- 1) zakazane zostało zwoływanie i odbywanie wszelkiego rodzaju zgromadzeń, pochodów i manifestacji, a także organizowanie i przeprowadzanie zbiórek publicznych oraz imprez artystycznych, rozrywkowych i sportowych bez uprzedniego uzyskania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej, z wyjątkiem nabożeństw i obrzędów religijnych odbywających się w obrębie kościołów, kaplic i innych miejsc przeznaczonych wyłącznie do tych celów;
- 2) zakazane zostało rozpowszechnianie wszelkiego rodzaju wydawnictw, publikacji i informacji każdym sposobem, publiczne wykonywanie utworów artystycznych oraz użytkowanie jakichkolwiek urządzeń poligraficznych bez uprzedniego uzyskania zgody właściwego organu;
- 3) zawieszono zostało prawo pracowników do organizowania i przeprowadzania wszelkiego rodzaju strajków oraz akcji protestacyjnych;
- 4) nałożony został na osoby przebywające w miejscach publicznych obowiązek posiadania przy sobie dokumentu stwierdzającego tożsamość, a w stosunku do uczniów szkół mających ukończone lat 13 — legitymacji szkolnej lub tymczasowego dowodu osobistego;
- 5) wprowadzony został obowiązek uprzedniego uzyskiwania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej na pobyt stały w strefie nadgranicznej, a organu Milicji Obywatelskiej na pobyt czasowy w tej strefie;
- 6) zakazane zostało uprawianie turystyki oraz sportów żeglarskich i wioślarskich na morskich wodach wewnętrznych i terytorialnych.

Ponadto w czasie obowiązywania stanu wojennego, w zakresie powszechnego obowiązku obrony Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej:

- 1) poborowi uznani za zdolnych do służby wojskowej oraz żołnierze rezerwy niezależnie od ich przeznaczenia mogą być w każdym czasie powołani do czynnej służby wojskowej, na zarządzenie Ministra Obrony Narodowej;
- 2) określone jednostki organizacyjne administracji państwowej i gospodarki narodowej, wykonujące zadania szczególnie ważne dla obronności i bezpieczeństwa państwa, objęte zostały militaryzacją, co oznacza nałożenie na osoby zatrudnione w tych jednostkach szczególnych obowiązków, o których osoby te zostaną poinformowane przez kierowników zakładów pracy;
- 3) osoby przeznaczone do służby w określonych formacjach obrony cywilnej mogą być zobowiązane do pełnienia czynnej służby w obronie cywilnej w czasie i zakresie wynikającym z wykonywanych zadań;
- 4) obywatele mogą być zobowiązani przez właściwe terenowe organy administracji państwowej i organy administracji wojskowej do wykonania określonych świadczeń osobistych i rzeczowych na rzecz obrony państwa.

W czasie obowiązywania stanu wojennego, jeżeli będą tego wymagały interesy ochrony spokoju, ładu i porządku publicznego, uprawnione organy administracji państwowej mogą również:

- 1) wprowadzić ograniczenia swobody poruszania się mieszkańców w określonym czasie i miejscach przez wprowadzenie godziny milicyjnej albo zakazu opuszczania lub przybywania do określonych województw, miast i gmin;
- 2) nałożyć obowiązek uprzedniego uzyskiwania zezwolenia właściwego terenowego organu administracji państwowej na zmianę miejsca pobytu, polegającą na przeniesieniu się do innej miejscowości na czas dłuższy niż 48 godzin oraz obowiązek niezwłocznego zameldowania się w nowym miejscu pobytu;
- 3) zawiesić działalność stowarzyszeń, związków zawodowych, zrzeszeń oraz organizacji społecznych i zawodowych, których działalność sta-

nowi zagrożenie dla interesów bezpieczeństwa państwa, z wyjątkiem kościołów i związków wyznaniowych;

- 4) wprowadzić cenzurę przesyłek pocztowych, korespondencji telekomunikacyjnej oraz kontrolę rozmów telefonicznych;
- 5) zobowiązać posiadaczy radiowych urządzeń nadawczych i nadawczo-odbiorczych do złożenia tych urządzeń do depozytu we wskazanych miejscach;
- 6) zobowiązać posiadaczy broni palnej krótkiej oraz broni myśliwskiej i sportowej, a także posiadaczy amunicji i materiałów wybuchowych do złożenia ich we wskazanych miejscach;
- 7) zakazać dokonywania zdjęć fotograficznych i filmowych oraz obrazów telewizyjnych określonych obiektów i miejsc albo na określonych obszarach;
- 8) zakazać używania określonych odznak i mundurów;
- 9) wstrzymać lub ograniczyć pracę określonych urządzeń łączności oraz wykonywanie usług łączności pocztowej i telekomunikacyjnej;
- 10) zawiesić lub ograniczyć przewóz osób i rzeczy w transporcie drogowym, kolejowym, lotniczym i wodnym oraz ruch pojazdów mechanicznych na drogach publicznych;
- 11) zamknąć lub ograniczyć graniczny ruch osobowy i towarowy przez przejścia graniczne.

W czasie obowiązywania stanu wojennego osoby naruszające wprowadzone zakazy, nakazy, obowiązki i ograniczenia, podlegają obustronnej odpowiedzialności karnej za przestępstwa lub wykroczenia w postępowaniu doraźnym i przyspieszonym.

Osoby, mające ukończone lat 17, w stosunku do których istnieje uzasadnione podejrzenie, iż pozostając na wolności prowadzić będą działalność zagrażającą bezpieczeństwu państwa mogą być internowane w ośrodkach odosobnienia na czas obowiązywania stanu wojennego — na podstawie decyzji komendanta wojewódzkiego Milicji Obywatelskiej.

W stosunku do osób pełniących służbę wojskową i służbę w jednostkach amilitaryzowanych oraz służbę w obronie cywilnej — stosowana będzie za przestępstwa popełnione w związku z tą służbą odpowiedzialność karna przed sądami wojskowymi według przepisów odnoszących się do żołnierzy w czynnej służbie wojskowej w czasie wojny.

Podaje się również do publicznej wiadomości, że w przypadkach zbiorowego lub indywidualnego bezpośredniego zagrożenia życia, zdrowia lub wolności obywateli albo mienia społecznego, indywidualnego lub osobistego znacznej wartości, a także zagrożenia lub zajęcia budynków administracji państwowej i organizacji politycznych oraz ważnych obiektów i urządzeń gospodarki narodowej albo obiektów ważnych dla obronności lub bezpieczeństwa państwa, obok indywidualnych i zespołowych działań funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej i innych formacji powołanych do ochrony porządku publicznego mogą być wprowadzone oddziały i pododdziały sił zbrojnych [wojska], przy czym wszelkie te siły uprawnione są do użycia środków przymusu bezpośredniego w celu przywrócenia spokoju, ładu i porządku publicznego.

Wzywa się wszystkich obywateli do bezwzględnej przestrzegania wprowadzonych zakazów, nakazów i ograniczeń oraz wykonywania innych nałożonych obowiązków, a także podporządkowania się wszelkim zarządzeniom uprawnionych władz, wydanym w celu zapewnienia spokoju, ładu i porządku publicznego oraz umocnienia dyscypliny społecznej.

PRZEWODNICZĄCY RADY PAŃSTWA
POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ

1 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Kłobuck" z cyklu "Podróże autostopem", 1989

olej/ płótno, 146 x 97 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'KŁOBUCK | 1989 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KŁOBUCK | 1989 | D. DWURNIK | NR IX – 370 – 1307'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 300 – 21 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem” (od 1967), poz. 370, nr 1307 s. nlb.





„W 1980 i 1981 robiłem bardzo dużo kolaży i rysunków, słuchając telewizji i Radia Wolnej Europy, gdzie były relacje ze strajków w Gdańsku i postanowiłem zająć jakieś stanowisko wobec tych wydarzeń. Wtedy zacząłem malować taki dosyć szeroki i brzydki cykl 'Robotników'. Bo to są okropne obrazy, które, jak powiedział kiedyś Czapski, są malowane smołą i atramentem”.

Edward Dwurnik





2 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Obszcymury" z cyklu "Sportowcy", 1985

olej/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany i opisany u dołu: 'OBSZCZYMURY E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1985 | E.DWURNIK | "OBSZCZYMURY | NR: XV 203–1033'

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

13 100 – 19 600 EUR

POCHODZENIE:

prywatna kolekcja, Austria

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,

Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik.

Malarstwo. Próba retrospektywy”, (08.09–07.10.2001), Cykl XV „Sportowcy”

(1972–1992), poz. 203, nr 1033, s. nlb.

Sportowcy 1972–1992: Edward Dwurnik, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa 2011, s. 203 (il.)

„Obcuję z ludźmi dojeżdżającymi do pracy, jeżdżę po małych miasteczkach, interesują mnie polscy przeciętni ludzie, uważam, że nie są oni przeciętni, ponieważ oni mnie wychowali, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radości wystawić im pomnik moim malarstwem”.

Edward Dwurnik



SPORTOWCY, ROBOTNICY, POLSKIE MIASTA

Już przy pierwszym oglądzie prac Edwarda Dwurnika można zauważyć społeczne zacięcie artysty. Skrupulatnie opisując polską rzeczywistość, malarz oddawał w swoich płótnach przywary i cechy charakterystyczne Polaków, pokazując je jednak w sentymentalny sposób. Dzieła ułożone w cykle, m.in. „Podróże autostopem”, „Sportowcy”, „Robotnicy”, „Warszawa”, pokazują panoramę naszego społeczeństwa, skupiając się głównie na szarym obywatelu.

Pierwsze zaczątki społecznego zacięcia Dwurnika można było obserwować już w „Podróżach autostopem”, gdzie zwykły obywatel stawiał się bohaterem i reprezentantem miejsca, w którym mieszkał. Bohater ten ukonstytuował się w następującym, dużym cyklu „Sportowców”, portretującym zwykłych Polaków zmagających się z realiami Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po tym czasie nastąpiła seria skupiająca się głównie na robotnikach, ich codziennym życiu, pracy i zaangażowaniu w dążenia o upadek komunizmu. „Robotnicy” to cykl prac opisujący wydarzenia, które malarz obserwował w latach 1975–91. Wówczas uwaga twórcza Dwurnika ze „Sportowców” przeniosła się głównie na strajkujących pracowników zakładów. W filmie „Artysta obłądny” Edward Dwurnik mówił: „W 1980 i 1981 robiłem bardzo dużo kolaży i rysunków, słuchając telewizji i Radia Wolnej Europy, gdzie były relacje ze strajków w Gdańsku i postanowiłem zająć jakieś stanowisko wobec tych wydarzeń. Wtedy zacząłem malować taki dość szeroki i brzydki cykl 'Robotników'. Bo to są okropne obrazy, które, jak powiedział kiedyś Czapski, są malowane smołą i atramentem”. Płótna z tego okresu, uważanego za jeden z najważniejszych w dorobku artysty, przepełnione są dramatyzmem. Autor, mimo że, jak sam mówił, nie angażował się w sprawy polityczne, żyjąc wówczas w Polsce, bezpośrednio doświadczał trudów codzienności. Seria prac jest swoistym dokumentem, mającym zdecydowanie osobisty charakter. Kolory, tak zazwyczaj żywe w innych pracach

Dwurnika, tu stały się poszarzałe, a sposób malowania – bardziej niedbały niż w poprzednich cyklach. To w tej serii można też najwyraźniej zauważyć potwierdzenie słuszności porównań malarstwa Dwurnika do twórców spod sztandaru Neue Wilde. Uprozczone, szybko malowane twarze, nabierają niemal groteskowych form poprzez przekształcenia.

Inną, ciekawą, kommemoratywną serią były prace poświęcone ofiarom stanu wojennego. „Od grudnia do czerwca” powstało jako hołd dla kilkudziesięciu osób, które straciły życie na skutek opresyjnej działalności władzy i aparatu bezpieczeństwa. Każde z płócien Dwurnika nosi tytuł nadany od imienia i nazwiska zmarłego. Lista dzieł artysty została sporządzona na podstawie spisu zmarłych, opublikowanego w 1990 na bazie raportu Nadzwyczajnej Komisji Sejmowej ds. Zbadania Działalności MSW w latach 1981–89. Na pierwszym planie kompozycji widać kwiat, który, jak wspominał sam autor – powstał w hołdzie zmarłemu. Za nim, w tle, mającą postaci przypominające o tragicznym wydarzeniu.

Prezentowana praca pochodzi z cyklu „Sportowcy”, jednak zdecydowanie widać w niej wpływ lat 80. i aktualnych wydarzeń. Tytułowe „Obszczyrnym” kroczy ulicą z opuszczonymi głowami, stanowiąc grupę bezimiennych bohaterów Dwurnika. W przeciwieństwie do kipiących kolorem wcześniejszych – oraz późniejszych, prac artysty, płótna z tego okresu utrzymane są w ciemnych, brudnych gamach. Malując pospiesznie i szerokim gestem, Dwurnik wzmagał w nich dramatyzm i tragizm czasów, w których przyszło mu żyć. Warto w tym wypadku zwrócić również uwagę na wyraz pokazywanej w katalogu pracy „Kłobuck”. Miasteczko, tak zazwyczaj żywe i pogodne u Dwurnika, odmalowane zostało w szarościach i brązach. Na jego ulicach – nie tak tłumnych jak zawsze, można zaobserwować między innymi grupę osób beznadziejnie rozkładających ręce w stronę uzbrojonej milicji.



Edward Dwurnik, „Anioł Stróż” z cyklu „Robotnicy”, 1986
Źródło: Desa Unicum/fot. Marcin Koniak



Edward Dwurnik, „Raczek Stanisław, I. 35” z cyklu „Od grudnia do czerwca”, 1991
Źródło: Desa Unicum/fot. Marcin Koniak



3

JAN DOBKOWSKI

1942

"Ikar", 1986

akryl, olej/płótno, 196,5 x 146,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "IKAR" 1986 | 197 x 147 cm olej + akryl'

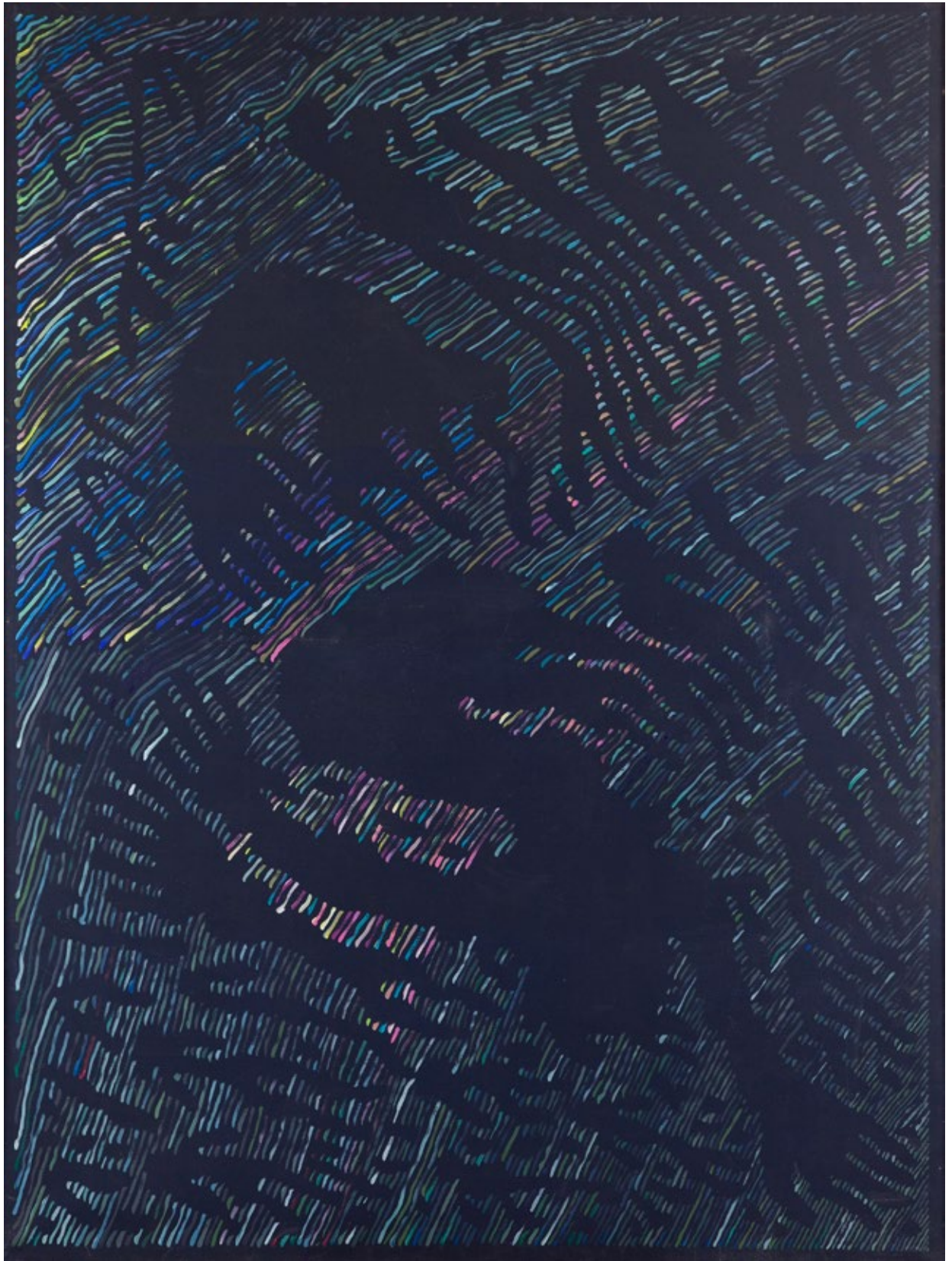
estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

„Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy”.

Jan Dobkowski







IKARY I TRENY

Z perspektywy historycznej twórczość Jana Dobkowskiego można podzielić zasadniczo na dwa okresy czy dwie części. Pierwszy z nich to okres wczesny, gdy artysta posługiwał się kontrastowymi kolorami oraz płaską plamą barwną. Za pomocą tych środków tworzył kompozycje figuratywne, które przedstawiały płaskie, jakby powstałe przy użyciu szablonu, postaci. Często bywały to kobiety z uwydatnionymi cechami płciowymi. Towarzyszyli im również mężczyźni, a kompozycje stawały się wówczas przedstawieniami erotycznymi czy wręcz pornograficznymi. Kolejny etap jego twórczości trwa od około połowy lat 70. XX wieku. Głównym środkiem wyrazu artysty staje się wówczas linia.

Dobkowski posługuje się barwnymi liniami, ich wiązkami, które pokrywają często całe powierzchnie płócien. Stosuje różnorodne efekty jak na przykład linie falujące czy krzyżujące się. Kompozycje tworzone za pomocą linii bywają również figuratywne: artysta tworzy wówczas przedstawienia jakby utkane z ciasno ułożonych linii. Artysta powraca czasami również do tematyki z wczesnego okresu swojej twórczości: wówczas erotyczne sceny z kobietami powstają właśnie poprzez specjalne ułożenie wąskich pasów koloru, co tworzy dekoracyjny, rytmiczny efekt.

Prezentowana praca Dobkowskiego pochodzi z cyklu „Ikar”. Jest to jedno z tych płócien artysty, które łączy w sobie dwa wspomniane wyżej modusy: sugestię figuratywnego przedstawienia artysta łączy tutaj z dekoracyjną płaszczyzną utworzoną z falujących wiązek linii. Kształt figury powstał przez pozostawienie przez artystę niezamalowanej kreskami powierzchni jakby „wyciętej” z pasiastej masy. Mamy tutaj do czynienia z wyraźnym podziałem na figury i tło. Można odnieść wrażenie, że zastosowana przez artystę forma współgra z tematyką obrazu: figury zdają się dryfować po powierzchni płótna, czy też wlatywać ku górze. Budzi to skojarzenia z lotem Ikara. Ciemna barwa obrazu z kolei wytwarza nastrój, który wydaje się wskazywać na negatywne zakończenie tej mitologicznej historii. Ustawienie figur po przekątnej może być jednak również odczytane odwrotnie – nie jako wyraz wzlotu, ale jako ukazanie upadku – sam artysta tak opisywał ten cykl: „Powstaje cykl obrazów ‘Ikar’, bliski w formie i treści ‘Trenom’, ale odróżniający się dużymi sylwetami postaci ludzkich zmierzających lotem ku upadkowi” (cyt. za: Jan Dobkowski, Linia śladem myślenia. Wybór prac z lat 1958–99, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra 1999, nlb.). W celu wyjaśnienia znaczeń ukazanych w cyklu „Ikar” – jak wynika z cytowanej wyżej wypowiedzi – artysta przywoływał swój inny cykl, „Treny”. Obie serie ma łączyć atmosfera powagi i smutku. Sam Dobkowski w sposób następujący opisywał „Treny”: „Na ciemnych, czarno-granatowych podłożach, struktury kolorowych pasm. Ich rytm jest przerywany tak, że z podłoża wyłaniają się ciemne znaki-duchy wyrażające ‘tamtą stronę świata’” (cyt. za: op. cit.). Można wnioskować, że sam artysta widział zatem upadek Ikara jako wydarzenie obrazujące nie tyle wielką ambicję i dążenie do niemożliwego, ile jako kończące się tragedią działanie. Podobnie jak wiele prac Dobkowskiego, również ta odznacza się okazałymi rozmiarami. Jest to jedna z cech twórczości tego artysty: wielką powierzchnię wypełnił on szczelnie liniami (które niekiedy stają się szerszymi pasmami koloru) niczym ornamentem. Płótno zyskuje dzięki temu dekoracyjny wygląd, przywodzący na myśl barwną tkaninę.

4

JAN DOBKOWSKI

1942

"Tren VII", 1984

akryl, olej/plótno, 147 x 197,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: "'TREN VII" | Jan Dobkowski 1984'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "TREN VII" acryl 1984 | 147 cm x 197 cm'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR



5 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"26 II 89", 1989

olej/piótno, 33 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany na wewnętrznej krawędzi blejtramu:

'S. FIJAŁKOWSKI | 258 26 II 89'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 600 - 10 900 EUR

Lata 80. w twórczości Stanisława Fijałkowskiego oznaczały powstanie wielu prac o nowych, niewystępujących wcześniej konotacjach. Wiązało się to nie tylko z tragiczną sytuacją polityczną kraju, ale również osiągnięciem przez tego artystę dojrzałości, refleksją nad upływem czasu, własną twórczością i nabytym doświadczeniem. Fijałkowski stworzył prace podejmujące problem pamięci, hołdu, pożegnania. Ponadto powstało wiele prac, w których artysta – baczny obserwator – poświęcił uwagę wydarzeniom społeczno-politycznym, które nadawały rytm latom 80. Malowane obrazy, a także linoryty oddawały atmosferę tamtych dni: Literacka Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza z 1980, śmierć Prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego czy wreszcie stan wojenny – i cykl „Epitafiów” oddających hołd pomordowanym górnikom. Był to cykl prac z motywem kurtyny, która w rzeczywistości symbolizowała drzwi zabite deskami. W 1982 powstały „Wariacje na temat nieprawdy”. Kolejnym ważnym wydarzeniem, które znalazło wyraz w twórczości Fijałkowskiego była śmierć księdza Jerzego Popiełuszki. Pod wpływem tego wydarzenia powstał cykl zatytułowany „Czarna szarfa”.

To właśnie w takich okolicznościach powstała kameralna praca prezentowana w niniejszym katalogu. Niewielka, datowana w tytule, została utworzona w ciągu jednego dnia, 26 lutego 1989. Pozornie abstrakcyjne prace Fijałkowskiego z lat 80., choć zaangażowane treściowo, dalekie były od „kultury niezależnej” tych czasów. Artysta cenił prywatność, nie dał się ponieść zbiorowym emocjom tamtych lat. Wybierał zacisze pracowni, w której czuł się najlepiej. Praca stanowiła remedium na dramatyczne czasy.





6 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1988

olej/piótno, 190 x 390 cm

każda część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'LEON TARASEWICZ 1988 | NEW YORK | [wskazówka montażowa]'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

54 400 - 76 100 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Nordenhake, Berlin

kolekcja prywatna, Polska



„(...) marzy mi się obraz, w którym mógłbym całkowicie się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć”.

Leon Tarasewicz

W latach 80. prace Tarasewicza stawały się coraz bardziej abstrakcyjne. Artysta w sposób regularny komponował elementy na płótnach, które wypełniał powtarzającymi się motywami. Wśród nich należy wymienić pnie drzew, szkółki leśne, ptaki latające nad ziemią. W centrum artystycznych zainteresowań artysty znalazł się kolor, faktura oraz światło. Jego sztuka już wtedy nosiła znamiona prostoty oraz subtelności. Artysta najchętniej sięgał po kolory podstawowe, często stosował w ramach jednej pracy barwy dopełniające.

Początek lat 80. to okres studiów, podczas których chętnie uczestniczył w plenerach i dużo podróżował. Kontakty nawiązane w latach 1980–81 z Białorusinami w Warszawie zaowocowały lekturami oraz próbami odnalezienia się i określenia własnej tożsamości. Artysta obronił dyplom w 1984 w pracowni Tadeusza Dominika. Już na dyplomowych pracach głównym motywem była natura oraz przyroda, którą Tarasewicz przedstawiał za pomocą wyabstrahowanych motywów zredukowanych praktycznie do znaków. W przypadku tych prac, podobnie jak w późniejszej twórczości malarza, inspiracją były pejzaże podziwiane w trakcie plenerów.

Po ukończeniu studiów Tarasewicz wrócił do swojej rodzinnej wsi, białostockich Walił. Część domu rodziców wyremontował na swoją pracownię. Waliły stały się dla niego stałym punktem odniesienia. To właśnie tamtejsza natura jest dla malarza ciągłym źródłem inspiracji, której z uważnością się przygląda. W 1985 Tarasewicz wydzierżawił budynek nieczynnej szkoły, którą po latach kupił. Do dziś mieszka oraz pracuje w Waliłach. Jak opisuje niezwykle charakter rodzinnych stron artysty Mariusz Hermansdorfer: „Urodzony i wychowany na wsi, dojrzał Leon Tarasewicz w stałym kontakcie z przyrodą. Lasy, pola i łąki ziemi białostockiej, jej piękno, ale i zaniedbanie, jej wielokulturowość kształtowały mentalność artysty. Świat, w którym rósł, był i ciągle jest między. Między Wschodem i Zachodem, na rubieżach dwóch kultur, między wartościami i mankamentami współczesnej cywilizacji a wartościami i trudnościami, które występują w bezpośrednim współżyciu z naturą. Między prawosławiem i katolicyzmem, Białorusią i Polską... (...) Uczestniczy w życiu artystycznym” (Mariusz Hermansdorfer, Nasza Galeria – Leon Tarasewicz, „Odra” 1988, nr 12, [cyt. za:] Mariusz Hermansdorfer, Emocja i ład, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 51).

Druga połowa lat 80. to okres licznych zagranicznych wystaw. Dzieła Tarasewicza pokazywane były m.in. w Szwecji, Wielkiej Brytanii i we Włoszech. W 1988 Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało mu roczne stypendium twórcze. Pierwszy pobyt w Stanach Zjednoczonych artysta wykorzystał przede wszystkim na zwiedzanie parków narodowych – Yosemite, Grand Canyon, Zion Park. Po podróży, jeszcze w Ameryce, namalował niebiesko-czerwone obrazy inspirowane amerykański, górzystym krajobrazem. Część prac z cyklu została następnie przemalowana po przywiezieniu do Polski na czarno-czerwono. W 1986 artysta stał się coraz bardziej doceniany w prestiżowych oraz opiniotwórczych środowiskach nie tylko w Polsce, ale także za granicą. Ważnym wydarzeniem była prezentacja dzieł Tarasewicza w Galerie Nordenhake w Sztokholmie oraz Malmö w 1986 oraz 1989. W galerii Nordenhake, instytucji poświęconej sztuce współczesnej o międzynarodowej renomie, artysta prezentował swoje prace łącznie osiem razy.

„Prosty – ograniczony do czerwieni i czerni –
– język tych obrazów, namalowanych pod wrażeniem skalistego pejzażu amerykańskiego, nie jest wyrazem zatrzymania się na powierzchni, ale wynikiem autentycznego, osobistego przeżycia natury. Dlatego są te obrazy tak prawdziwe, choć ich prawda niewiele ma wspólnego z wiernością wobec natury, tak jak ją pojmowali na przykład impresjoniści. Kontemplacja nie zastępuje tu kreacji, ale ją poprzedza i wywołuje, a to, co widzimy na obrazie jest wypadkową tych procesów, niemożliwych już do rozgraniczenia, konstytuując jakąś nową wartość, wymykającą się definicjom, nienazwaną. Pozbawiając swoje obrazy tytułów i wszystkich tych odniesień do rzeczywistości pozamalarskiej, które pomogłyby cokolwiek wyjaśnić czy usprawiedliwić – pozwala artysta całą mocą oddziaływać samemu malarstwu. Malarstwo Leona Tarasewicza nie daje żadnej odpowiedzi na pytania, jakie stawia przed nami natura, ale ponawia te pytania i potęguje nasze zdziwienie skłaniając do pokory”.

Małgorzata Miętek, [inc.] Prosty – ograniczony do czerwieni, [w:] Jola Gola, Leon Tarasewicz, napisała i zebrała Jola Gola, Warszawa 2007, s. 50



EKSPRESJA GRUPPY

„Pokolenie, które przeżyło lata 80., ma coś specyficznego w swoim DNA, wymyka się jednotorowemu myśleniu, jest naznaczone zmysłem przeżycia, unikatową umiejętnością przetrwania. W 1981 na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP zrodziła się we mnie idea zgrupowania ludzi, podobnie myślących o sztuce – tak powstała ‘Gruppa’, która nie miała być formacją artystyczną, a raczej platformą do wspólnych działań z różnymi artystami. Łączyła nas raczej chęć wzajemnego inspirowania się niż określona wizja sztuki. Wspólnie z Ryszardem Woźniakiem byliśmy wówczas zafascynowani konceptualizmem. To był czas, kiedy w sztuce można było robić wszystko, tylko nie malować. Uznawaliśmy ekspresjonizm za część życia. Zabijaliśmy zniewalający nas system śmiechem. To, co działo się w rozmowach sześciu młodych chłopaków, było niesamowite. Walczyliśmy ze sobą nawzajem i kontestowaliśmy nasze poglądy – uprawialiśmy ‘dyskusje w formie kłótni’, jak to trafnie określił Ryszard Grzyb. Ze ścierania się naszych różnych charakterów powstała najważniejsza formacja tamtego okresu, która wykraczała poza granice malarstwa. Owszem, mieliśmy taki nieformalny podział: frakcja malar ska – z Jarkiem Modzelewskim i Markiem Sobczykiem, frakcja performatywna – z Ryśkiem Grzybem, Włodkiem Pawlakiem i ze mną oraz Rysiek Woźniak, który był po obu stronach”.

Paweł Kowalewski

Działalność Gruppy to jeden z fenomenów polskiej sceny artystycznej lat 80. Debiutujący po 1980 młodzi artyści, w obliczu nieciekawych perspektyw na rozwój własnych karier, musieli wziąć swoje losy we własne ręce. Wspólna działalność była wówczas dobrą strategią na przetrwanie.

Przyczynkiem do utworzenia ugrupowania była wspólna wystawa sześciu absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1982. Datę wyznaczono na 13 grudnia – rocznicę ogłoszenia stanu wojennego w kraju. Ostatecznie otwarcie przesunięto o miesiąc: ekspozycja odbyła się w Galerii Dziekanka i nosiła tytuł „Las, góra, a nad górą chmura”. Dziekanka, położona przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, na początku lat 80. stała się sercem niezależnej kultury polskiej z bogatym programem artystycznym. Bojkotując oficjalne instytucje artystyczne, była przyłdkiem dla wielu awangardowych twórców tamtych czasów. Wystawa Gruppy, jako jedno z pierwszych wydarzeń po zamknięciu pracowni w związku z ogłoszeniem stanu wojennego, wprowadzała na scenę artystyczną polską wersję neoekspresjonizmu. To wówczas powstała również nazwa Gruppy – żartobliwie nazwanej tak przez prowadzącego Pracownię Jerzego Onucha podczas wystawy absolwentów warszawskiego ASP. W ostatnich latach twórczości artyści z kręgu organizowali w Dziekance sesje malowania, podczas których przez kilka dni tworzyli i mieszkali w galerii. Tego rodzaju działania powtarzali jeszcze kilkakrotnie, co zaowocowało dużą ilością prac namalowanych przez nich na papierze.

Na atrakcyjność Gruppy składał się szereg czynników. Z jednej strony wyraziła postawa twórcza, odwołująca się do neoekspresjonistycznych, rzekomo antyestetycznych trendów dominujących wówczas na Zachodzie, jednocześnie zakorzeniona w konceptualizmie, w sposób niemal

postmodernistyczny nawiązująca do tradycji awangardy, zaangażowana w społeczno-polityczne „tu i teraz”. Gruppa stworzyła swoisty leksykon ikonografii i środków ekspresji, do których w początkowej fazie należały też akcje, performanse, odczyty poezji czy akty wspólnego malowania.

Po drugie – witalność i żywotność Gruppy kumulowała się w przytłaczającej liczbie wystaw i prezentacji. Jak pisała Anda Rottenberg: „Przez półtora roku swej aktywności doszli do swego rekordu – nie tylko na tle ogólnej sytuacji w kraju, lecz także poniekąd w liczbach bezwzględnych. (...) Ta niewycieczna w dzisiejszych czasach aktywność przyniosła Gruppie rozgłos znacznie większy niż ich rówieśnikom, kolegom ze studiów, którzy także dopiero opuścili Akademię. (...) I jakby im tego było mało, założyli pismo pod nazwą: ‘Oj dobrze już!’” (Anda Rottenberg, *Sztuka podziwu*, 1984, [w:] Anda Rottenberg, *Przeciąg*. Teksty o sztuce polskiej lat 80., Warszawa 2009, s. 262).

Szóstkę artystów łączyły nie tylko (czasem luźno potraktowane) założenia malarskie. Byli przede wszystkim wspólnotą młodych twórców, którzy dyskutowali, inspirowali się, mieli podobne dążenia. Cechowała ich niesamowita energia, którą wyładowywali na płótnach, tworząc niezwykle kolorowe dzieła, tak różne od otaczającej ich szarej rzeczywistości. Ryszard Woźniak wspominał: „Wczesne lata Gruppy, 1983–4, charakteryzowały się dominacją tematów, w których zewnętrzna rzeczywistość odgrywała zasadniczą rolę. Myślę, że nieoobojętą sprawą była presja wydarzeń, jakich wszyscy byliśmy świadkami i uczestnikami zarazem. Stanowiły one zapalnik wielu decyzji, także artystycznych. Zastanawialiśmy się nad naszym miejscem w tym wszystkim i z tego powstawały nasze obrazy” (Ryszard Woźniak, [za:] Ewa Gorzadek, *Gruppa*, profil artystów dostęp: culture.pl).



Pracownia Dziekanka, Gruppa zaprasza do Katedry Malarstwa (wystąpienie XXIII), 1988, fot. dzięki uprzejmości Ryszarda Woźniaka



Praca grupowa: Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb, Marek Sobczyk, Lublin, 1983, fot. dzięki uprzejmości Ryszarda Woźniaka



Głos przyrody na „Solidarność”, akcja Grupy przed siedzibą „Solidarności” na Placu Konstytucji w Warszawie, 1989
fot. fortépan.hu/fm



Za symboliczny koniec działalności Grupy uważa się pomalowanie przez jej członków płotu przed siedzibą „Solidarności” na Placu Konstytucji w Warszawie. Akcja nosząca tytuł „Głos przyrody na ‘Solidarność’” miała miejsce 4 czerwca 1989, tuż przed wyborami do sejmu. Na reprodukowanej tu fotografii możemy zobaczyć odmalowane w charakterystyczny dla twórców sposób wizerunki żaby, łabędzia, kaczki, ryby i krowy wraz z trzema postaciami niosącymi w dłoniach karty do głosowania wyrażającymi poparcie dla zwycięstwa „Solidarności”.

7

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Ja na górze, ty na dole", 1987/88

olej/płótno, 155 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'P.K. '87/88 | TYTUŁ: "JA NA GÓRZE TY I NA DOLE" | WYM: 155 x 115 |

TECHN: OL/PŁ | PAWEŁ KOWALEWSKI '87/88'

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

34 800 - 47 900 EUR

WYSTAWIANY:

Grupa 1982-1992. Malarstwo, CBWA Zachęta, Warszawa, 15.12.1992-14.02.1993

„6 dobrych błędów”, XXXI wystąpienie Grupy, Pracownia Dziekanka, Warszawa,

22-27.11.1991

„Sens tego co robię tkwi w tym, że to robię. Oto dewiza, którą powinni mieć wypisaną na czołach artyści. To bowiem, co czynią jest absolutnie pozbawione sensu. Ze łzami w oczach wysłuchuję od paru lat bełkotliwych referatów i wypowiedzi, oglądam setki idiotycznych pokazów nikomu do niczego nie służących. Jedynie getto, czy jak kto woli koteria artystyczna, ekscytuje się tą nierealnością w kraju realnego socjalizmu. Sztuka bowiem straciła jakiekolwiek znaczenie, sale wystawowe wypełniają się wciąż tymi samymi ludźmi i stwarzają wrażenie, że cokolwiek się dzieje, że jeszcze nie zginęła. A tak naprawdę to tylko rytualna stypa. Jak można udawać, że nic się nie stało, kiedy od ponad 40 lat w tym kraju jedynym liczącym się mecenasem jest nielubiane państwo, które od kilku lat jest li tylko bankrutem”.

Paweł Kowalewski, „Odejście od siebie samego zakamuflowane chichotem”, „Oj dobrze już” nr 6, 1986



An abstract painting featuring a rich palette of warm colors, primarily various shades of brown, orange, and red. The composition is dominated by large, textured areas of color, with expressive, visible brushstrokes throughout. A prominent, curved, light-colored shape, possibly representing a shoulder or a stylized figure, is outlined in dark paint and occupies the right side of the frame. In the bottom right corner, there is a distinct rectangular area with horizontal bands of red and white, also outlined in dark paint. The overall effect is one of intense emotional energy and gestural abstraction.

Lata 80. to okres, gdy Paweł Kowalewski tworzył prace figuratywne, a także ekspresyjne w formie oraz kolorze. W 1983 artysta ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem pod kierunkiem Stefana Gierowskiego. W latach 80. był członkiem Grupy oraz współwydawcą pisma „Oj dobrze już”. Działania Grupy były wyrazem buntu wobec akademizmu oraz protestem przeciw cenzurze narzuconej przez władze komunistyczne.

W tym okresie w Polsce można było zaobserwować skrzyżowanie procesów społecznych i artystycznych dokonane przez twórców. Artyści byli swoistymi badaczami rzeczywistości, którzy w swojej twórczości poruszali i zrewidowali konkretne kwestie światopoglądowe oraz moralne. Kowalewski we wspomnianym okresie stosował odniesienia literackie, ale także historyczne oraz patriotyczne. Chętnie i często nawiązywał również do problemów egzystencji oraz wątków, które są zaczerpnięte z codzienności. Od początku twórczości rozwijał poprzez swoją sztukę koncepcję „sztuki osobistej, czyli prywatnej”. Artysta w ramach tego założenia poszukuje inspiracji we własnym życiu, ale jednocześnie umieszcza widza w kontekście uniwersalnym. W efekcie malarz oscyluje pomiędzy doświadczeniem pojedynczością a powszechnością.



„Znaczenie wkładu Grupy w środowisko twórcze lat 80. było ogromne. To my torowaliśmy drogę pokoleniu Piotra Uklańskiego czy Wilhelma Sasnała, by nie patrzono na sztukę postkonceptualną jako wariactwo czy wymysł. Większość krytyków i artystów współczesnych wychowała się na naszych cenzurowanych wystawach lub recitalach, które organizowaliśmy w okresie stanu wojennego”.

Paweł Kowalewski, założyciel legendarnej Grupy w rozmowie z Ewą Bednarz dla Pulsu Biznesu

8

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Wyłupione oko Boga", 1989

akryl, modelplast, szkło, 45,5 x 25 x 25 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

Zeitgeist, wystawa indywidualna, Museum Jerke, Recklinghausen, Niemcy, 2017

Gruppa 1982-1991, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1992

Wszystko i natychmiast, wystawa indywidualna, pawilon SARP, Warszawa, 1990

„Nigdy nie chodziło nam o cyzelowanie kwestii malarsko-formalnych. W akcjach Gruppy chcieliśmy łączyć sztukę z teatrem czy akcjami performatywnymi, które w swej absurdalnej poetyce były najlepszym komentarzem do rzeczywistości, w której przyszło nam żyć i tworzyć. Ważniejszy od formy czy medium był dla nas zawsze przekaz”.

Paweł Kowalewski, założyciel legendarnej Gruppy



Jacek Sosnowski: Jeżeli Boga nie ma – jego oka nie da się wyłupić. Jeżeli Bóg jest – jego oka nie da się wyłupić. A tu jest!

Paweł Kowalewski: No właśnie. I co ty na to, koteczku?

Paweł Kowalewski. Zeitgeist, katalog wystawy, Galeria Propaganda, Warszawa 2016

Końcem lat 80. Paweł Kowalewski wykonywał szczególnego rodzaju obiekty – małe rzeźby z modeliny, które zamykał w szklanych gablotach. Tego rodzaju działalność jest konsekwencją wcześniejszych dokonań artysty – jego malarstwa, pisarstwa oraz rozważań twórcy o sztuce. Obiekty są ironicznym spojrzeniem Kowalewskiego na świat oraz dokumentem niedoskonałości czasów, w których przyszło mu żyć. Osobiste połączenie malarstwa i rzeźby, zabawa skalą, przestrzenią, wielowymiarowością i kontekstami to bardzo typowe zabiegi dla jego twórczości. Znamienne są również tytuły samych prac: „Jedyne idealne połączenie malarstwa i rzeźby”, „Projekt pomnika wszystkich tych, którzy byli, są i będą przeciw”, „Strasznie dziwnie się poczułem dziś rano”, „Mały, wszawy piesek”, czy wreszcie „Wyłupione

oko Boga”. Odczytywane w kontekście realiów 1989 w Polsce nabierają głębokich, społecznych, politycznych znaczeń i stają się ironiczną opowieścią w nowej skali.

Tematy poruszane przez artystę w gablotach z lat 80. mają wymiar uniwersalny i jak pokazał czas, nie dotyczą jedynie wydarzeń minionych, ale sytuacji politycznej w kraju i na świecie dziś. Tytułowe „małe, wszawe pieski” istnieją i będą istniały zawsze, przeżyły nawet systemy totalitarne. W tym ponadczasowym kontekście gabloty Kowalewskiego kontestują tematy ludzkiej egzystencji i kulturowych kodów.



Paweł Kowalewski, „Oko Bożej Opatrzności”, akwarela i ołówek na papierze, 30 x 42 cm, 1988





9 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Fala", 1983

olej/ płótno, 69 x 204 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski 1983 | "FALA" | olej 204x69'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 400 – 26 100 EUR

POCHODZENIE:

Andreas Körting, Berlin
Agra-Art, Warszawa, 2015
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, Warszawa, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Chaos, człowiek, absolut, Kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, Warszawa, 1984
IV wystąpienie Grupy, Kobieta ucieka z masłem, Pracownia Dziekanka, Warszawa,
21-27.05.1984
Wybrane zagadnienia z problematyki malarstwa sztalugowego w aspekcie
pracy własnej, Pracownia Dziekanka, Warszawa, 17-25.03.1986

LITERATURA:

Kalendarium, [w:] Grupa 1982-1992, katalog wystawy, [red.] M. Sitkowska, Galeria
Zachęta, Warszawa 1993
Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, [red.] Jan Michalski, Galeria Zderzak,
Kraków 2006, poz. kat. 54, s. 149 (il.)



„Zaczynamy w czasach, gdzie wszystko jest nieokreślone, nie ma żadnych odniesień. Wszystko pływa w bajorze. Wszystko wolno, bo jest bez znaczenia. Dlatego chcemy coś wyraźnie i prosto nazwać językiem malarstwa, znaleźć grunt bez kręcenia, choćby okazać się miało, że to, co nazywamy, to tylko mała radocha z podglądniętych kałesonów wystających z nogawek jednego z nich”.

Jarosław Modzelewski, 1983

SOWIECKI PAZUR

Na tle innych członków Grupy malarstwo Modzelewskiego najmniej wpisywało się w nurt neoekspresjonizmu. Artysta przez lata działalności wykształcił niezwykle charakterystyczny sposób obrazowania, osadzony formalnie w realizmie, jednak często surrealistyczny w warstwie treściowej.

W twórczości Jarosława Modzelewskiego z lat 80. i 90. można zaobserwować wpływ dwóch zbliżonych zjawisk w polskiej sztuce. Pierwsze źródło to spadek po Andrzeju Wróblewskim, drugie – ikonografia charakterystyczna dla malarstwa socrealizmu. Owe związki opisała Barbara Wróblewska-Bogoon w recenzji wystawy w Galerii Zderzak w Krakowie w 1995: „Modzelewski pozyskane ‘substytuty formy’ wykorzystuje dla zobrazowania filozofii nieco innej, niż to było u jego stylistycznych protoplastów. Byt odczytuje w horyzoncie śmierci. Jeśli Wróblewski dramat istnienia tragiczną śmiercią kończy (cykl ‘Rozstrzelania’), to Modzelewski odnajduje ów tragizm w samej istocie życia, nieuchronnie zmierzającego donikąd. Jeśli Wróblewski w ‘Ukrzesłowieniach’ postać czyni bezbronną i bierną – Modzelewski pozwala jej na rytuał codzienności (praca, spacer). Z tak odczytanej perspektywy każda opowiedziana scena, będąc błahą, jednocześnie zaczyna mieć wymiar ostateczny. Z kolei wspomniana ‘klisza socrealizmu’ z motywem dzielnego spawacza nabierać musi nowej treści” (Barbara Wróblewska-Bogoon, Ten snajper Modzelewski, „Echo Krakowa”, 30.01.1995).

Początkowo Modzelewski malował kompozycje szablonowe, geometryczne. W drugiej połowie lat 80. powstał cykl prac inspirowanych ilustrowanymi podręcznikami do nauki języka rosyjskiego. Materiały w nich zawarte były wizualnymi odpowiednikami poszczególnych czynności, co zaintrygowało artystę. Na działalność artysty w początku lat 80. miały również wpływ doświadczenia wyniesione z pobytu Modzelewskiego w wojsku. Marta Tarabula pisała o tym czasie: „Stopniowo ornamentyka wycinanki ustąpiła wyrazistej, pojedynczej formie, wyprowadzonej z szablonu, lecz militarne odniesienia – echo szesnastu miesięcy, które Modzelewski spędził w wojsku – nie straciły ironicznego wyrazu. ‘Szablon, uproszczenie, płaskość okazały się składnikami języka, który dobrze nadawał się do nazywania rzeczywistości, z którą zetknąłem się na początku lat 80.’ – powie. (...)”

Do tych obrazów w nieuchronny sposób przenika klimat opresji tamtych lat. Ale jest to polityka rzutowana w świat obrazu, wydarzenia wyabstrahowane z realnej przestrzeni, komentowane przy pomocy środków malarskich, jak w swego rodzaju laboratorium. Zamiast zbędnego gadulstwa – celny skrót, absurdalny dowcip, ironia, która wynika z przemyślanego ujęcia formy. Oto (...) ‘Fala’ (1983), z której wyrasta czerwony ‘sowiecki pazur’ czy słynny ‘Pociąg do Rosji’ (1983) z ledwo zaznaczonym konturem, jakby zanikającymi postaciami w oknach wagonu – to powracający temat naszej ‘polityki wschodniej’” (Marta Tarabula, Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 13).



10

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Rażony promieniem" z cyklu "Grand Reserva", 1984

olej/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK | GRAND
RESERVA | NR 3 (2028) | 1984 | RAŻONY PROMIENIEM | olej | 146 x 144'

datowany i opisany ponownie na odwrociu: 'RAŻONY PROMIENIEM | 1984'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 300 – 19 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Chaos – człowiek – absolut”, X tydzień Kultury Chrześcijańskiej, Kościół
Nawiedzenia NMP, Warszawa, 18–25.11.1984

„Co się teraz dzieje w raju”, wystawa indywidualna, BWA Lublin, 27.11–12.1985

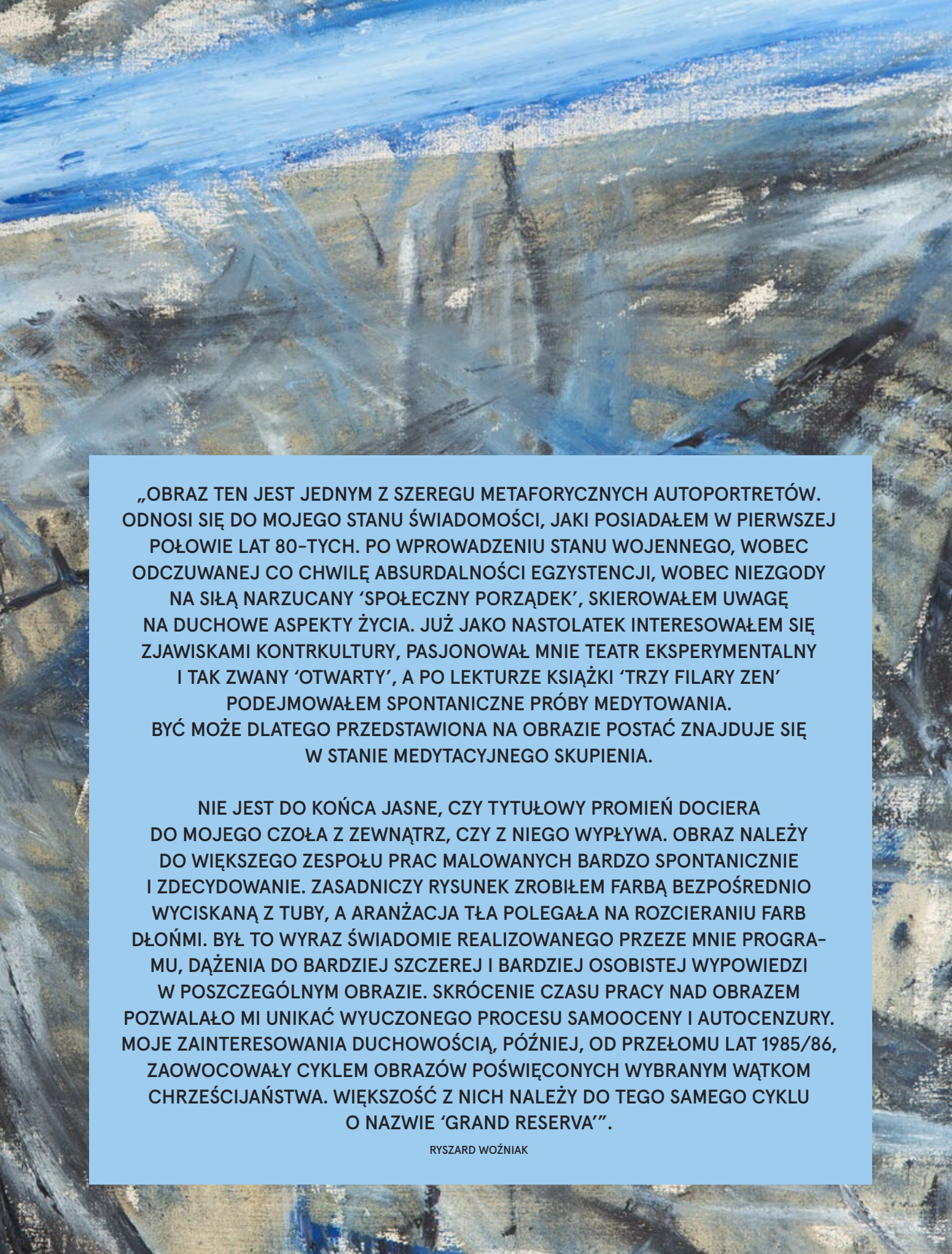
„Grand Reserva, obrazy z lat 1982–89, odnalezione”, Galeria Studio, Warszawa, 2008

LITERATURA:

Grand Reserva, obrazy z lat 1982–89, odnalezione, katalog wystawy, Galeria Studio,
Warszawa 2008







„OBRAZ TEN JEST JEDNYM Z SZEREGU METAFORYCZNYCH AUTOPORTRETÓW. ODNOSI SIĘ DO MOJEGO STANU ŚWIADOMOŚCI, JAKI POSIADAŁEM W PIERWSZEJ POŁOWIE LAT 80-TYCH. PO WPROWADZENIU STANU WOJENNEGO, WOBEC ODCZUWANEJ CO CHWILĘ ABSURDALNOŚCI EGZYSTENCJI, WOBEC NIEZGODY NA SIŁĄ NARZUCANY ‘SPOŁECZNY PORZĄDEK’, SKIEROWAŁEM UWAGĘ NA DUCHOWE ASPEKTY ŻYCIA. JUŻ JAKO NASTOLATEK INTERESOWAŁEM SIĘ ZJAWISKAMI KONTRKULTURY, PASJONOWAŁ MNIE TEATR EKSPERYMENTALNY I TAK ZWANY ‘OTWARTY’, A PO LEKTURZE KSIĄŻKI ‘TRZY FILARY ZEN’ PODEJMOWAŁEM SPONTANICZNE PRÓBY MEDITOWANIA. BYĆ MOŻE DLATEGO PRZEDSTAWIONA NA OBRAZIE POSTAĆ ZNAJDUJE SIĘ W STANIE MEDITACYJNEGO SKUPIENIA.

NIE JEST DO KOŃCA JASNE, CZY TYTUŁOWY PROMIEŃ DOCIERA DO MOJEGO CZOŁA Z ZEWNĄTRZ, CZY Z NIEGO WYPŁYWA. OBRAZ NALEŻY DO WIĘKSZEGO ZESPOŁU PRAC MALOWANYCH BARDZO SPONTANICZNIE I ZDECYDOWANIE. ZASADNICZY RYSUNEK ZROBIŁEM FARBĄ BEZPOŚREDNIO WYCISKANĄ Z TUBY, A ARANŻACJA TŁA POLEGAŁA NA ROZCIERANIU FARB DŁOŃMI. BYŁ TO WYRAZ ŚWIADOMIE REALIZOWANEGO PRZEZE MNIE PROGRAMU, DĄŻENIA DO BARDZIEJ SZCZEREJ I BARDZIEJ OSOBISTEJ WYPOWIEDZI W POSZCZEGÓLNYM OBRAZIE. SKRÓCENIE CZASU PRACY NAD OBRAZEM POZWALAŁO MI UNIKAĆ WYUCZONEGO PROCESU SAMOOCENY I AUTOCENZURY. MOJE ZAINTERESOWANIA DUCHOWOŚCIĄ, PÓŹNIEJ, OD PRZEŁOMU LAT 1985/86, ZAOWOCOWAŁY CYKLEM OBRAZÓW POŚWIĘCONYCH WYBRANYM WĄTKOM CHRZEŚCIJAŃSTWA. WIĘKSZOŚĆ Z NICH NALEŻY DO TEGO SAMEGO CYKLU O NAZWIE ‘GRAND RESERVA’.

RYSZARD WOŹNIAK



Ryszard Woźniak, ok. połowy lat 80 tych, fot. Jerzy Gładykowski, dzięki uprzejmości artysty

AUTOREFERAT

„Wybór malarstwa z jego pozornie wyeksploatowanymi środkami wyrazu był w moim przypadku świadomym zamiarem użycia malarstwa i był w pewnym stopniu podyktowany prowokacyjnością takiego wyboru w tamtym czasie w Polsce (1981). Był też z pewnością wyrazem krytycznego stosunku do malarstwa zastanego, przede wszystkim akademickiego. Jako student byłem świadkiem przesilenia w obszarze wizji sztuki konceptualnej i słabnięcia jej. Widziałem, jak zago-spodarowuje się awangardę, więc sztucznie kreowany konflikt między artystą tradycyjnym i nowoczesnym przestał mnie interesować. Świadomość tę zawdzięczać bacznie obserwowanym artystom związanym z etosem awangardowym. Do tego grona należą: Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Stefan Gierowski, Tadeusz Kantor, Edward Krasień-ski, KwiekKulik, Natalia LL, Roman Opałka, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Henryk Stażewski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski. Swoją sztuką dziękuję im za to.

W mojej praktyce malarskiej w okresie 1982-1991 wyróżniam trzy zasadnicze etapy w podejściu do obrazu.

Etap I – najbardziej intuicyjny, będący spontaniczną reakcją na obraz ‘przychodzący niewiadomo skąd’. Było to spotkanie z żywiołem malarstwa, w którym poszczególne kompozycje miały charakter eksplozji. Stosowane wówczas zabiegi formalne, takie jak: zacieki farby, farba wyciskana prosto z tuby, malowanie palcami i dłońmi, miały uświadamiać widzom materialną postać obrazu, jego radykalnie fizyczną obecność. Poszczególne sesje pracy z obrazem trwały wówczas 20, 30 minut ale wyczerpywały mnie tak bardzo, że niejednokrotnie musiałem spać w dzień. Czas pracy starałem się skracać również po to by łatwiej wyłączać umysł porównujący i oceniający i by uzyskać jak największą ‘prawdomówność’. W tym też celu w latach 1982-83 przekładałem pędzel do lewej, niekształconej w akademii ręki. Powstały wówczas między innymi: **Czerwony roga-lik co rano na śniadanie-82, Wielki mur dynastii T’sin albo nasz dom jednorodzinny-82, Polak w czadzie-83**. Wówczas zastosowałem w obrazach takie efekty jak: spiczaste uszy będące oznaką wtórnego zezwierzęcenia człowieka oraz monstrualne dłonie, sygnalizujące transmisję duchowych mocy. Najważniejsze dla tego czasu prace to: **Trzygłowy eg-zekutor-82, Montaż głowicy-82, Geniusz-82, Debil-82, Porozmawiajmy-83, Skrzydlaty sprzymierzeniec Pershing-83, Zwarcie-83, Dwaj faceci, którzy myślą, że idą na piwo-84, Entuzjazm sztuki-84, Dzieweczko wstań-84, Wyszedł z siebie poszedł dalej-84, Sukces Syzyfa-84, Powitanie wiosny-84, Świat bez wojen-84, Czytający pismo-84, Zamiast życia zamiast śmierci-84, Nie rań mnie-84, Ćwicz oko i dłoń w ojczyźnie obronie-84, Autoportret z po-pręczką-85, Portret budowniczego Arki-85**. Ten etap był ściśle związany z politycznymi przemianami zachodzącymi w tamtym czasie w Polsce. Uważałem wówczas za naturalne, że w czasie antykomunistycznej, prodemokratycznej rewolty trzeba robić nową sztukę, zgodną z wartościami, o które zgodnie upominało się niemal całe polskie społeczeństwo. Realizowałem wtedy wprost postulat sztuki niezależnej od państwowego aparatu kontroli, sztuki krytycznej wobec zastanej rzeczywistości i wolnej.

Etap II, najbardziej symboliczny, to okres intensywnego poszukiwania duchowego domu, sensu porządkującego rze-czywistość. Efekty tych poszukiwań starałem się zawrzeć w następujących obrazach: **Rozbij czaszkę-85, Wpatrzeni w gwiazdę-85, Anioł-85, Spotkanie nieba i ziemi-85, Śmierć, ręka-86, Samuelman-86, Makio-86, Cenię sobie to wewnętrzne doznanie-86, To ja jestem Ferdynandem-86, Kontur wewnętrzny-86**. Reakcją na bezowocność tych poszukiwań było podjęcie pracy ze Starym Testamentem. Powstały wówczas: **Budowniczy Arki, niebieski i brązowy-85, Bramy raju-86, Dziewięć przykazań-86, Przymierze Abrama-86, Pojedynek o kość biodrową-86, Cudowne ocalenie Mojżesza-86, Abraham i jego syn Izaak-86**. Inny ważny cykl tego etapu stanowią obrazy, jak je nazywam, przed-etyczne. Miałem nadzieję dotrzeć w swojej świadomości do tego momentu historii kiedy tworzyło się rozróżnienie na dobro i zło. Powstały wówczas: **Dziewczęta rozrzucają gnój o świcie, czerwony, żółty, czarny-87, Manipulacja-87, Ciepło-87, Bi-zancjum-87, Mistrz i uczeń-87, Upadły anioł-88, Arena-88, bez tytułu +++-88, Dziewica-88, Poprzedni ja-88, Pierw-szy podział-88, Ciele-89, Strumień-89, Karmnik-89**. Kolejny cykl stanowią obrazy z meblami, których sens upatrywałem w naładowaniu duchową energią codziennych, banalnych przedmiotów jakimi mogą być meble. Na ten cykl składają się: **Fotel alpinisty, Kukuczce-89, Fotel z laską-89, bez tytułu, skrzydło-89, bez tytułu, żaba-89, Drabina-90, Nie tu, J.Lebesteinowi-90, W MOMA klubie-90, Nikt nigdzie nic-90, Salon Izy-90, Hybris-90, Fotel sędziego, pamięć-90, Grill chair-91, Witamy-91, Krzesło węzłowe-91, Stan surowy-91, Pręgiery-91**. Poprzez obrazy z meblami opuściłem stopniowo obszar symboliczny i zacząłem powracać do rozumianego inaczej niż w latach 80-tych konkretnego.

Następny, **Etap III** jest wynikiem skupienia uwagi na szczegółach najbliższego otoczenia. Z niego pozyskałem niezbędne detale potrzebne do budowy obrazu. Ściany pracowni, powierzchnie mebli, drzwi, konstrukcyjne podziały okien, fragmenty pni blisko rosnących drzew, struktura ich kory itp... Z takich elementów powstawał cykl o nazwie **Figury nicości**. Określenie to pochodzi z pism estetycznych T.W.Adorno. Zanotowałem wówczas: ‘...przeglądam się kawałkom, fragmentom i cząstkom. Powstawaniu większych struktur towarzyszy ledwo dostrzegalna praca cząstek, praca zapowiadająca przyszłe stany całości. Sklejam naczynie, skorupę rozbita według planu. Z wielu drobin i odprysków nie powstaje już to samo co było. To nowe ciało, bogatsze o pamięć rozpadu, jest pełne’. Na cykl Figury nicości składają się: **Kien biblioteka, niebieski, żółty-91, Kloc-91, Snop-91, Stos-91, Czarna brzoza-91, Rdzeń-91, Para-91, Suknia Teresy-91, Bez ciężenia-91, Naczynie połączone-91, Ławka-91, bez tytułu(pierwszy obraz podwójny)-1991”**.

Fragment „Autoreferatu” Ryszarda Woźniaka, dostępnego na stronie internetowej Galerii Esta

11

RYSZARD WOŹNIAK

1956

Z cyklu "Wobec ikony", 1981

tempera/karton, 63 x 88 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 600 – 8 700 EUR

„Seria 'Wobec ikony' powstała po obronie dyplomu w czerwcu 1981 roku a przed wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia. Namalowałem wówczas cykl temper, które były inspirowane malarstwem Andrzeja Wróblewskiego w tym sensie, że starałem się zbudować obrazy zawieszone dokładnie pomiędzy abstrakcją i przedstawieniowością”.

Ryszard Woźniak



12 †

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Krajobraz Antarktydy", 1984

olej/piótno, 130 x 150 cm

sygnowany na odwrociu: 'Krajobraz | Antarktydy | Małgorzata
Rittersschild | 150 x 130 | ol. piótno | 1984'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 700 - 32 500 EUR

WYSTAWIANY:

Małgorzata Rittersschild wystawa malarstwa, Pracownia Dziekanka, Warszawa,
22-30.10.1984





NIEODBYTE PODRÓŻE

Prezentowany obraz był częścią pracy dyplomowej Małgorzaty Rittersschild z 1984 na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Artystka wywodzi się ze środowiska Grupy, pokolenia twórców, którzy wyraźnie zaznaczyli się w powojennej historii sztuki polskiej. Szczególnie aktywni w latach 80. artyści w swoich działaniach reagowali na trudną polską rzeczywistość. W twórczości Rittersschild powstało przynajmniej kilka prac na temat sytuacji stanu wojennego oraz późniejszych dążeń Polaków do odzyskania wolności. Jak przyznaje sama artystka, młodzi malarze byli wówczas niestęchanie sfrustrowani, co wyrażali swoim buntem przeciwko istniejącym regułom. Jako debiutujący na scenie plastycznej nie mieli żadnych perspektyw na rozwój kariery artystycznej – nie można było dołączyć do rozwiązanego już Związku Polskich Artystów Plastyków, a proponowane przez władzę rozwiązania nie wchodziły w grę.

Prezentowane w katalogu dzieło Małgorzaty Rittersschild przedstawia samotnego pingwina umieszczonego w pustej przestrzeni. Kompozycja została prawdopodobnie naszkicowana na podstawie fotografii, którą artystka zobaczyła w encyklopedii. Seria prac malarki z tego okresu opowiadała o tęsknocie wynikającej z odcięcia od świata. Jest jak znaczek lub pieczętka w paszporcie z nieodbytej podróży. W Polsce pod rządami komunistycznymi zagranicę mieli okazję oglądać tylko nieliczni, reszcie pozostawały ilustracje w albumach. Rittersschild w serii prac z lat 80. oddała ogólnie panujące wówczas poczucie frustracji. Dla artystki, oprócz warstwy tematycznej, niezwykle ważne były rozwiązania formalne. Przedstawiona kompozycja została zbudowana na bazie ostrych kontrastów kolorystycznych z oszczędnym użyciem form. Płaskie plamy kontrastujących barw wzmagają niespokojny wyraz pracy.



Małgorzata Rittersschild, lata 80., fot. dzięki uprzejmości artystki

13 †

MAREK SOBCZYK

1955

"Spodnie Jezusa", 1988

tempera żółtkowa/deska, 70 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'MAREK SOBCZYK 1988 | SPODNIE JEZUSA, 70x100 cm | temp. jajkowa'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 800 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

[por.] Marek Sobczyk. Badania mózgu w Polsce 1979-2012, katalog wystawy, Galeria Sztuki w Legnicy, 2012, poz. kat. 104, s. nlb. (il.)







SPODNIE JEZUSA

Marek Sobczyk namalował kilka obrazów pod tym samym tytułem: „Spodnie Jezusa”.

Nieraz tytułowe spodnie w miejscu kostek i pasa zakończone są serią nierównych linii sugerujących, iż przedstawione nogi zostały oderwane od całości. Zaprezentowana praca powstała w okresie, gdy artysta zwrócił się ku ekspresyjnym kompozycjom figuralnym, które utrzymywał w bogatej kolorystyce.

Nowo wypracowaną formułę malarstwa cechował szeroki kulturowy zakres tematów, a przede wszystkim rozbudowana narracja. Na obrazach pojawiły się hasła, a nawet całe rozbudowane zdania. Sobczyk jest wspaniałym malarzem erudytą, który podejmuje w swojej sztuce rozległe studia. Jak zauważył Jan Michalski, zakres malarstwa i podejmowanych tematów przez Sobczyk wyznaczają jego zainteresowania.

Jak napisał krytyk: „Zauważa się, iż Sobczyk maluje to, co chce i jak chce, po prostu rozprze-strzenia na płótnach swoje marzenia w sposób nieograniczony” (Jan Michalski, Siatkowe Pończochy, Marek Sobczyk. Malarstwo Warszawa 1990, [w:] Waldemar Baraniewski, Hamlet w piwnicy, [w:] Marek Sobczyk, Dokładność i Doskonałość Obrazu, teksty Waldemar Baraniewski, Marek Krajewski, Marek Sobczyk, Jarosław Suchan, Kraków 2001, s. 19).

Jednym z głównych motywów twórczości artysty są wątki religijne. Sobczyk łączy znane i rozpoznawalne symbole w nowe konfiguracje, w efekcie uaktualniając podjęte tematy. Autor podkreśla, że zainteresowanie tematyką religijną wynikało z faktu, iż dotychczas brakowało jakichkolwiek nowych artystycznych prób sięgnięcia do tej właśnie tradycji. Posługując się konkretnymi symbolami, Sobczyk zadaje pytania o ich aktualność oraz znaczenie, zarówno dla siebie, jak i współczesnych ludzi. Jego postawa daleka jest jednak od patosu. Artyście bliżej do subtelnej ironisty, który zaprasza widza do zmierzenia się z przedstawionym tematem. Jak opisywał malar-ską grę z kulturą Marek Krajewski:

„Sobczyk bardzo często sięga po kulturowe ikony, silnie zakorzenione w zbiorowej świadomości znaki i symbole, penetruje kulturowy, religijny i literacki kanon. Choć jego obrazy wypełnione są przedstawieniami, które już gdzieś widzieliśmy i które doskonale znamy, tutaj zostają one powtórnie odczytane i powtórnie przedstawione, urzeczywistniając się w zupełnie zmienionej strukturze, kontekście i czasie. Dzieje się również na odwrót: idee, mity, dogmaty wiary, które mają swoją utrwaloną wizualną reprezentację, zostają przedstawione przy pomocy nowych obrazów, znaków i symboli.(...) Matka Boska rodzi Dzieciątko Jezus w taki sposób, jak rodzą dzieci wszystkie kobiety, Chrystus nosi spodnie ze skóry (z własnej skóry?), a podczas Ostatniej Wieczerzy częstowany jest wódką i papierosami. Święta Rodzina zajęta jest codziennymi czynnościami: stolarką, hodowlą baranków i przędzeniem wełny z ich sierści, zaś Serafin obnaża się publicznie.(...)”

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

14 †

RYSZARD GRZYB

1956

"Podusia", 1985

gwasz/papier, 100 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. GRZYB 1985 | "PODUSIA" | 140 X 100'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 700 – 10 900 EUR







„Papiery swym formatem, swobodą i frajdą zamalowywania ich – zamaszyście, kolorowo, 'bez dupości' – zaspokajały potrzebę wyżycia się w malarstwie. To papiery głównie postrzegane były w tym okresie przez krytykę jako wizytówka Gruppy, a poprzez nią całego malarstwa 'nowej ekspresji', i one też zapewne przyczyniły się do etykietowania go mianem polskiej odmiany Neue Wilde, by dopełnić znaczenia papierów w dorobku Gruppy – o nie dwukrotnie 'poszło' z cenzurą kościelną” – taka Maryla Sitkowska pisała o roli prac na papierze w Gruppie (Gruppa 1982–1992. Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, [red.] Maryla Sitkowska, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. 8).

Prezentowana praca powstała w 1985, a w 1983 została utworzona Gruppa, którą Ryszard Grzyb zawiązał razem z kolegami. Wyróżniać ich miała nowa, wywrotowa estetyka, porzucenie artystycznych konwenansów oraz koleżeńskie relacje. Ważne miejsce w sztuce artysty powstającej we wspomnianej dekadzie zajmowały obrazy przedstawiające zwierzęta oraz hybrydyczne, jakby totemiczne stwory. Wydaje się to ciekawą analogią w stosunku do sztuki „pierwszego” ekspresjonizmu, w którego obrębie artyści pierwszych lat XX wieku chętnie podejmowali tematykę czy to wyobrażeń zwierząt, czy tajemniczych stworzeń-totemów. Grzyb od 1983 chętnie malował temperą na kartonie. Nie było to jednak wynikiem świadomego wyboru, ale raczej znakiem ograniczeń w dostępie do materiałów oraz wynikiem braku przestrzeni, którą artysta mógłby przeznaczyć na pracownię malarstwa sztalugowego. Prezentowana praca przedstawia właśnie trudne do zidentyfikowania stworzenie, jakby motyw maski, co artysta połączył z zabawnym tytułem w postaci zdrobniałego wyrazu.

15 †

RYSZARD GRZYB

1956

"Nosorożec i motyle", 1991

akryl/plótno, 220 x 230 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ryszard Grzyb | 220 x 230 cm 1991'

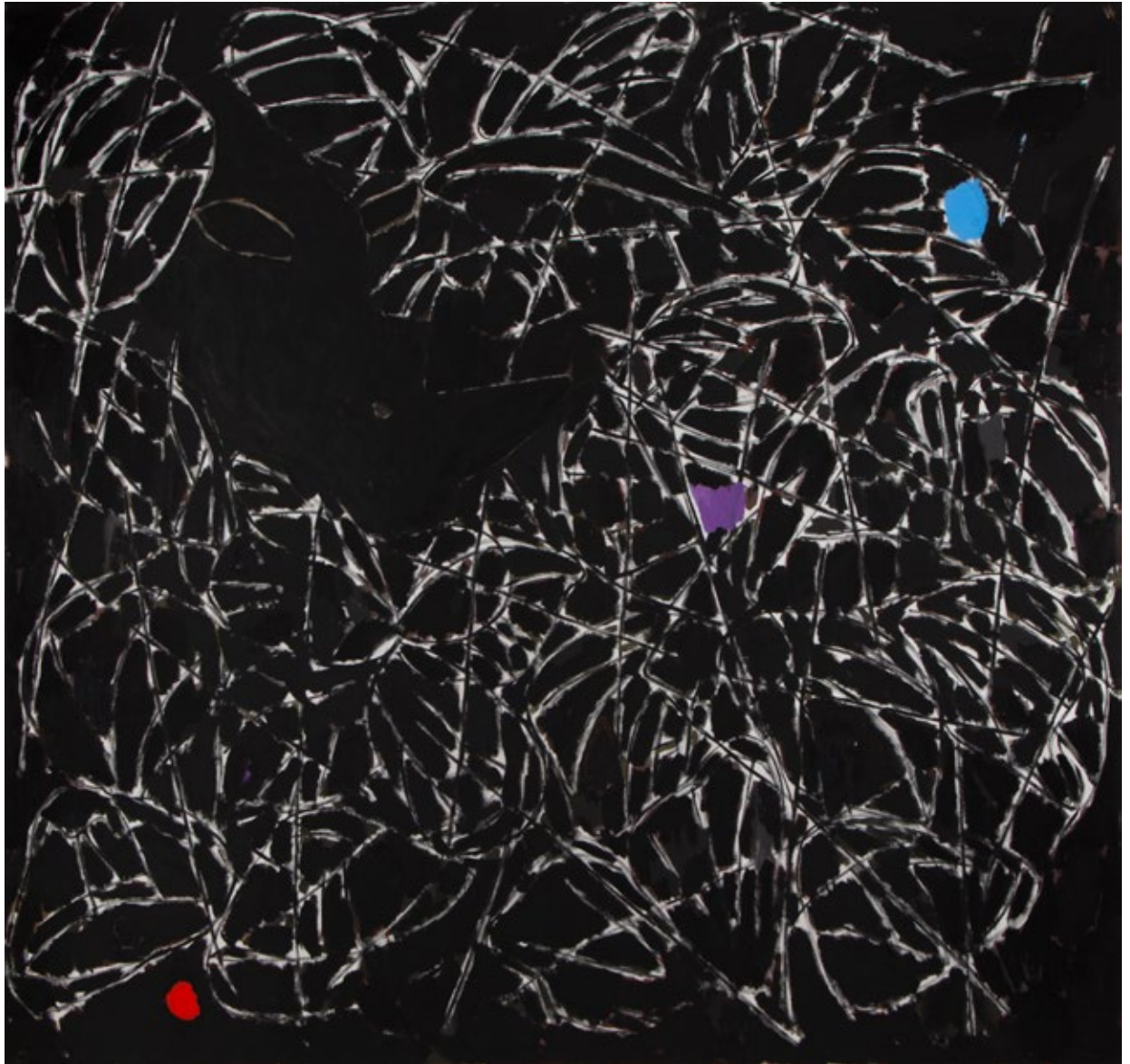
estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 900 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków





Berl.kindl - akcja „Taniec Nolandu” – Ryszard Grzyb wykonuje formy karate podczas wystawy Berliner Kindl, Pracownia Dziekanka, Warszawa 1987, fot. dzięki uprzejmości Ryszarda Grzyba



„Motyl, jak pastele, jest delikatny i przy małej ingerencji może zniknąć. W obrazie następuje zderzenie ciężkości. Podczas pobytu w Kolonii dowiedziałem się od pewnego Niemca, że jest jedna rzecz, która łączy nosorożce i motyle. Nosorożec, mimo tego że jest ogromnym zwierzęciem, które waży parę ton, kiedy biegnie, jest prawie niesłyszalny. Dzieje się tak, ponieważ jego łapy są jak duże poduszki. Ta bezszelestność nosorożców i cichość motyli spotkała oba gatunki na jednej płaszczyźnie. Bardzo spodobało mi się to poetyckie porównanie.

Plastycznie było to zestawienie czegoś ciężkiego w kolorze ziemi z elementem lekkim i bardzo kolorowym. Obraz ma w sobie jednak przekorę polegającą na odwróconych proporcjach. Bowiem dzięki wyobraźni malarstwo może zaprzeczać naturalnemu porządkowi”.

Ryszard Grzyb

16

AGNIESZKA NIZIURSKA

1955

"Legandy pienińskie, św. Kinga", 1988

olej/piótno, 130 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LEGENDY I PIENIŃSKIE | ŚW. KINGA | 130 x 180 | AGNIESZKA NIZIURSKA | OLEJ | 1988 [wskazówka montażowa]'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

WYSTAWIANY:

Skąd autobus wie dokąd jedziemy. Agnieszka Niziurska, wystawa malarstwa, Galeria Dziekanka, Warszawa, 4-9.01.1990





Agnieszka Niziurska z Andrzejem Bonarskim podczas wystawy „Czy można kochać nie mając serca?”
w Galerii Władysława Hasióra, luty 1987, fot. dzięki uprzejmości artystki



Abstract painting



Winter landscape



Winter landscape

17 †

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ

1948

"Chandra", 1988

olej/piótno, 121 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ | V/VI 1988 | "CHANDRA"

estymacja:

80 000 - 140 000 PLN

17 400 - 30 500 EUR



INTYMNE WNETRZA KOROLKIEWICZA

W filmie „Łukasz Korolkiewicz. Portret artysty” malarz opowiadał o swojej twórczości: „Zacząłem się po prostu interesować konkretnymi: swoim otoczeniem, swoim życiem, swoimi znajomymi. Do tego mi niezwykle przydatny okazał się aparat fotograficzny. Robiłem wtedy setki, dziesiątki zdjęć, w bardzo różnych sytuacjach. Powolutku zacząłem przekształcać ten okres wymyślania i fantazjowania w sceny – jakoś kreowane, ale też bardzo realistyczne. Zaczęli się na tych obrazach pojawiać konkretni ludzie.

Ogromną cezurą w moim życiu było wprowadzenie stanu wojennego, tym bardziej że to się łączyło z przeniesieniem mojej osoby z Saskiej Kępy w samo centrum Warszawy, i moje malarstwo też się zmieniło. Wtedy zacząłem czerpać z atmosfery o wiele bardziej obiektywnej. Zacząłem studiować też sferę dziwnie miejską, z tą aurą rozpadu – bo wtedy Polska faktycznie się rozpadała, (...) a jednocześnie malowałem drugi nurt ludzi, którzy żyli w tej aurze, w zamkniętych wtedy domach. Wtedy życie społeczne i towarzyskie było czymś absolutnie fenomenalnym, ponieważ ludzie naprawdę się spotykali i rozmawiali ze sobą (...) Potem przyszły nowe czasy i postanowiłem troszkę zaczerpnąć oddechu”.

Lata 80. w twórczości Łukasza Korolkiewicza to czas przedstawień związanych z sytuacją w kraju. Przewija się w nich poczucie przygnębienia spowodowane wprowadzeniem stanu wojennego. Korolkiewicz pokazuje jego tragiczne wspólne doświadczenie. Jedną z bodaj najśłynniejszych prac tego okresu jest „13 grudnia 1981 rano” pokazująca historyczną już transmisję z przemową generała Jaruzelskiego. W cyklu obrazów z tego okresu Korolkiewicz pokazywał często krzyże układane z kwiatów, kapliczki i puste, zaniedbane podwórka-studnie, które obecnie można czytać jako dojmujący dokument tamtych czasów. Za wnikliwą obserwację rzeczywistości Korolkiewicz otrzymał w 1983 nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”.

Inną serią obrazów malarza są jego nastrojowe wnętrza polskich mieszkań. Zawsze przepełnione bibelotami, malowane w ciasnych kadrach, często zawierające w sobie wiele przestrzeni multiplikowanych przez odbicia w lustrach i szybach. Wydają się obrazami z dziwnych snów lub ilustracjami fantastycznych opowieści, jednak zawsze tak silnie osadzone są w polskiej rzeczywistości. „Od blisko czterdziestu lat Łukasz Korolkiewicz maluje wielkoformatowe obrazy przedstawiające metafizykę prozy życia. W realistycznych wnętrzach mieszkań umieszcza tajemniczego bohatera-podglądacza, który z jednej strony próbuje się ukryć i podejrzec widza, z drugiej zaś wystawia się z premedytacją na jego ogłód, co więcej – często jest nagi. Ta niejednoznaczność osobowości to jedna z podstawowych cech trickstera, który łamie kulturowe tabu. Korolkiewicz czerpie z malarstwa dawnego, gra stylistycznymi i kulturowymi konwencjami, często swe inspiracje ukrywając ‘pod płaszczykiem’ perwersji. Działając ponadto w pojedynkę, niejako na przekór wszystkim, samotnie staje w opozycji do obowiązujących norm i zasad. Ekshibicjonizm Korolkiewicza podszyty jest nie tyle potrzebą obnażenia się, ile koniecznością pokazania swych przeżyć, pozwalających w artyście zobaczyć cząstkę nas samych – wewnętrznie rozdartych, pożądlivych i powściągliwych zarazem” (Mateusz Promiński, opis wystawy Łukasza Korolkiewicza i Krzysztofa Zarębskiego w Galerii Monopol, 2016).

Fotograficzne ujęcie przestrzeni, z rozmytymi planami – jak w przypadku wazonu z kwiatami w prawej części kompozycji „Chandry”, tylko wzmaga uczucie tajemniczości. Oglądając płótno, wkraczamy do salonu mieszkania. Zza wspomnianego naczynia z kwiatami obserwujemy domownika (być może samego artystę?) przysłuchującego się radiu i w zamyśleniu spoglądającego w stronę okna. W tle majaczy czarno-biały portret tragicznie zmarłego księdza Jerzego Popiełuszki. Uderza nastrojowość światła i wypełnienie wnętrza tak znanymi nam bibelotami oraz roślinami. Można się tylko domyślać, że tytułowa „Chandra” została spowodowana usłyszanymi właśnie wiadomościami dotyczącymi sytuacji w kraju...







ZBYŁUT GRZYWACZ

1939–2004

"Siatka" z cyklu "Wiosna '82", 1982

olej/płótno, 69 x 54 cm

opisany na odwrociu: "SIATKA" Z. GRZYWACZ'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 700 – 10 900 EUR

WYSTAWIANY:

Otwarta Pracownia, wielomiesięczny pokaz permanentny w pracowni Zbyluta Grzywacza przy ul. Białoprądnickiej 17/22A w Krakowie, 1982–1983

Zbylut Grzywacz 1939–2004, wystawa retrospektywna MNK, Kraków, marzec–czerwiec 2009

Zbylut Grzywacz 1939–2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień–październik 2014

Zbylut Grzywacz 1939–2004, Centrum Kultury w Słomnikach, listopad–grudzień 2014

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, MNK, Kraków 2008, poz. kat. 287, ss. 219, 260 (il.), 349

„Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8.05.2009, [red.] J. Boniecka, Kraków 2010, s. 226 (il.)

Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, 2014, s. 52 (il.)

Joanna Boniecka, Zbyluta Grzywacza wizja Polonii A.D. 1982 [w:] POLONIA. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski, katalog wystawy, Wałbrzych 2018, s. 78

„13 grudnia 1981 [pierwszy dzień internowania artysty w Zakładzie Karnym w Nowym Wiśniczu]

Jak wiele od kontekstu zależy. Zwykły talerz, łyżka, miska i garnek, kiedy są same, w pustce, w zamkniętym pomieszczeniu, gdzie tylko to, co niezbędne – nabierają znaczeń świętych – są tym, co łączy ze światem człowieka. Spanie – łożo, jedzenie – garnek, łyżka. Wydalanie – kubek, światło dla oczu dziennie – okno (oddychanie) i żarówka. Podłoga do chodzenia, deska przy ścianie do siedzenia. Piec – ciepło, ściany – określenie miejsca.

Takie wnętrze, taka martwa natura to rzeczywiście nieestetyczny model – choć i tu estetyka panuje. Mój chlebak na środku łoża – znak ruchu, wędrówki. Pomyśleć o takim obrazie – lecz nie jako miejscu szczególnym, tylko ogólnym – miejscu podstawowym, minimalno-maksymalnym. Ważne, by dawały o sobie znać dwa rodzaje światła – zewnętrzne zimne i wewnętrzne ciepłe.

Kolor ironicznie zielony – odniesienie do przestrzeni, psychologicznie spokojem motywowane (...).”

Zbylut Grzywacz, *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, [red.] Tadeusz Nyczek, Kraków 2009, s. 159–160





19

ZBYŁUT GRZYWACZ

1939–2004

"Leżąca" z cyklu "Wiosna '82", 1982/1983

olej/ płótno, 70 x 190 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 82 83'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Zbylut GRZYWACZ | "LEŻĄCA" 1981/82 | 70x190 cm | Z CYKLU "WIOSNA 82"'

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

12 000 – 15 300 EUR



„30/31 maja 1982

Wróciłem po roku do 'Leżącej'. (...) Przybyły co prawda jedynie 'atrybuty' realności w rodzaju okularów, śladów od szczepień, śladów po gumkach – ale wpłynęło to także na zmiany w sposobie malowania. Dużo jeszcze jest do zrobienia, żeby odbiegło od ładności – piersi spływające na boki, zapadnięty, pomarszczony brzuch, wystające żebra i biodra, 'kwaśne mleko' na udach, łokcie, kolana. Także kolor – błękitnawo-żółte piersi, żółty brzuch, nieopalone miejsca, żyły na stopach, fioletowe łydki. Trzeba uważać, żeby nie był to naturalizm bezduszny, prosta rejestracja lub niemiec-kie znęcanie się – to wszystko powinno być malowane rzeczowo, ale jakby mimochodem, z prostotą. Inaczej znów wejść w konwencję – dobrze znaną, niewiarygodną”.

Zbylut Grzywacz, *Memiary i inne teksty przy życiu i sztuce*, [red.] Tadeusz Nyczek, Kraków 2009, s. 175-176



WYSTAWIANY:

Otwarta Pracownia, wielomiesięczny pokaz permanentny w pracowni Zbyluta Grzywacza przy ul. Białoprądnickiej 17/22A w Krakowie, 1982–1983
Zbylut Grzywacz, Galeria Trzech Obrazów, ASP w Krakowie, grudzień 1983
Zbylut Grzywacz. 90 Procent Exposure. Paintings, Drawings, Graphics, Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork, listopad 1988
Zbylut Grzywacz. Paintings and Drawings, Wooden Gallery, Chicago, listopad 1988
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, BWA, Kielce, listopad 1991; BWA, Częstochowa, grudzień 1991; Galeria Zielona, Busko Zdrój, styczeń 1992; BWA, Przemyśl, luty 1992
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, wystawa towarzysząca XVII Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Miasta Szczecina, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, wrzesień–październik 1998
Zbylut Grzywacz 1939–2004, pierwsza pośmiertna retrospektywa, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009
Zbylut Grzywacz 1939–2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009
Zbylut Grzywacz. Cieleśność. Malarstwo–rysunek–grafika, Galeria Pod Czarnym Kotem, Kraków, listopad 2012; Teatr im. Witkacego w Zakopanem, luty 2013; Nowosądecka Mała Galeria, marzec–kwiecień 2013; Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, listopad 2013–styczeń 2014
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, wrzesień–październik 2014
Zbylut Grzywacz – malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie, czerwiec 2015
Zbylut Grzywacz 1939–2004, Centrum Kultury w Słomnikach, listopad–grudzień 2014
POLONIA. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski, wystawa zbiorowa, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA Oddział zamek Książ, wrzesień–listopad 2018

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, Kraków 1998, (il.)
Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, MNK, Kraków 2008, poz. kat. 282, ss. 228, 281 (il.), 349
Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939–2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 16 (il.)
Zbylut Grzywacz, Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce, [red.] T. Nyczek, Kraków 2009, (il.)
„Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, [red.] J. Boniecka, MNK, Kraków 2010, s. 21 (il.)
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, 2014, s. 39 (il.)
Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, Centrum Kultury w Słomnikach, 2014, s. 11 (il.)
Joanna Boniecka, Zbyluta Grzywacza wizja Polonii A.D. 1982 [w:] POLONIA. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski, katalog wystawy, Wałbrzych 2018, s. 77–91, (il.)





JOANNA BONIECKA

ZBYLUTA GRZYWACZA WIZJA POLONII A.D. 1982

„Malując nie chciałem się oddalać o tego, co mnie łączy z innymi; chciałem być bliżej nawet wtedy właśnie, gdy maluję”.

Zbylut Grzywacz

W bogato ilustrowanych *Dziejach Polski w obrazach*¹ jednym z ostatnich jest płótno Zbyluta Grzywacza zatytułowane *Chlebak*² z cyklu *Rekolekcje wiśnickie* z 1982 r. – artystyczny komentarz do stanu wojennego wprowadzonego w Polsce 13 grudnia 1981 r. Widzimy otwarty na tej dacie kalendarz, obok tytułowego chlebaka, i cień krat, który nie pozostawia wątpliwości, gdzie przebywa jego twórca. Po zwolnieniu z internowania³ artysta notuje w dziennikach: „Moje miejsce jest przy sztaludze – o tym mówiłem kolegom w Wiśniczu. (...) Zabrać się za malowanie, biorąc pod uwagę to, o czym w więzieniu tak dużo myślałem. Myślę o autoportretach, portretach, martwych [naturach] i wnętrzach. Tak, żeby to było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością”⁴.

Zaczyna od osobistych, opowiedzianych językiem najprostszego realizmu *Rekolekcji wiśnickich*, próbując ułożyć z nich dwunastodniowy pamiętnik. Równolegle podejmuje malarskie zadania, w których odzywa się jakże charakterystyczna dla członka grupy Wprost⁵ potrzeba odniesienia się do zbiorowych przeżyć, tym razem będących skutkiem stanu wojennego. W drastycznie zmienionej rzeczywistości wraca do zaczętych przed internowaniem dużych kolorowych aktów, które zrazu „nic nie znaczyły, tylko się”. Malowane w okresie „karnawału Solidarności” przez artystę – jak mu się wydawało – zwolnionego z poczucia obowiązku i winy wobec współpracowników, którym w końcu zaczęło dźbiać się dobrze, miały wreszcie szansę „mówić” wyłącznie o kolorze, materii, świetle, harmonii – o sztuce samej. Niestety. Już 3 stycznia, planując ukończenie dwóch portretów zbiorowych grupy Wprost i aktu *Strip-tease*, o tym ostatnim pisze: „pomysleć o tym znów – Polska goła, wciśnięta w asfalt”⁶.

W kwietniu maluje pierwszy obraz zatytułowany *Wiosna '82*, a wobec oddania tytułu całemu cyklowi, ostatecznie nazwany *Wegetacja*. W ciągu tego i następnego roku powstaje seria piętnastu obrazów, które przedstawiają akty, często naturalnej wielkości, i martwe natury, a także dwa miejskie pejzaże: *Gniazdo* i *Pomóż włączyć się do ruchu*. W gorzko-ironicznym tytule cyklu pobrzmiewa niepokorne hasło protestujących na polskich

ulicach w stanie wojennym: „zima wasza – wiosna nasza”, ale myli się ten, kto oczekuje, iż zapowiada on coś optymistycznego i radosnego.

Cykl ten zalicza się do najlepszych malarsko dzieł Grzywacza, a zarazem najbardziej przykrych w odbiorze⁷. Martwe natury z puszczającymi blade pędy bulwami ziemniaków, cebulami i kapustą (*Kamień*, *Wegetacja*, *Gleba*), ułożonymi na wyschniętych płytach chodnika lub gołym kamieniu, czy też pusta *Klatka* lub gorzko się kojarzące *Pięć zmysłów* są namalowane tak doskonale i wiernie, że każą myśleć o XVII-wiecznych holenderskich mistrzach *nature morte*. Jednak nie ma w nich śladu tamtej zmysłowej radości czy urody świata. Wręcz przeciwnie: zamiast bogactwa i sensualnej obecności darów Natury – zgrzebnosć prostych, banalnych warzyw i przedmiotów, nieestetyczne, zużyte życiem ludzkie ciała. Nieubłagane prawo rozkładu rządzi zarówno w świecie przyrody, jak i stosunków międzyludzkich – czego wyrazem jest dyptyk *Folia* (związek kobiety i mężczyzny⁸), a także społecznych, jak w obrazie *Przygwożdżona*, który odnosi się do zdelegalizowanej Solidarności⁹. Klimat panuje w nich żalobny – czarne tło większości kompozycji (także w obrazach *Strip-tease*, *Leżąca*, *Stojąca*, *Klatka* i *Siatka*) podkreśla i monumentalizuje „ubogi” obiekt – czy jest to pomarszczony ziemniak czy bezlitośnie mizerny akt kobiecy – akcentując naturę przemijania i śmiertelność wszystkiego. Rzadko (także w porównaniu z licznymi szkicami na kartach dziennika) pojawia się w skończonych obrazach czaszka, jawny symbol *vanitas*, chyba że w *Siatce*, wśród przyniesionych ze sklepu codziennych zakupów, jak butelka z mlekiem, torebka mąki czy kartofle. Albo obok grudy węgla na śniegu z odcisniętym nań śladem ciężkiego buta w obrazie dedykowanym górnikom z KWK Wujek, zabitym 16 grudnia 1981 r.

Te różne, jak by się mogło wydawać, obrazy łączy jedno – realistyczny, bliski weryzmowi sposób malowania. I to on staje się nośnikiem przekazu – z pełnym przekonaniem wybrany przez artystę środkiem wyrazu, jedynym adekwatnym dla tego czasu językiem komunikowania treści i przeżyć w malarstwie.

(...)

1. P. Marczak, *Dzieje Polski w obrazach*, Warszawa 2016, s. 318.

2. *Chlebak*, z cyklu *Rekolekcje wiśnickie*, 1982, olej, płótno, 80 × 60 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

3. Grzywacz przebywał w Zakładzie Karnym w Nowym Wiśniczu od 12/13 do 24 grudnia 1981 r.

4. zob. *Labirynt wolności*, [katalog wystawy], Kraków 2012, s. 35.

5. Grupa artystyczna utworzona w marcu 1966 r. przez piątkę młodych, krakowskich malarzy: Barbarę Skąpską, Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego i Jacka Waltośia (po roku Barbara Skąpska zrezygnowała z udziału we wspólnych wystawach). Odbyło się dwadzieścia wystaw WPROST, których charakter i znaczenie przypominała w 2016 r. wystawa jubileuszowa w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie w 2016 r. *WPROST 1966–1986*; zob. katalog wystawy.

6. Kalendarz 1982, rękopis, archiwum artysty, wł. prywatna; dziennikowe zapiski artysty wraz ze szkicami z natury oraz pomysłami na obrazy zajmują 33 tomy kalendarzy książkowych formatu A5, których treść tylko w niewielkiej części została opublikowana w wyborze: Z. Grzywacz, *Memary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybór i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.

7. T. Nyczek, *Rozdawojony*, w: *Zbylut Grzywacz 1939–2004*, [katalog wystawy MNK], red. J. Boniecka, J. Waltoś, Kraków 2008, s. 291.

8. Jest to czas dramatycznego rozpadu drugiego małżeństwa artysty, choroby psychicznej żony, która ostatecznie wnosi pozew o rozwód.

9. 8 października 1982 r.



Zbylut Grzywacz przed obrazem „Leżąca”, fot. Zbigniew Kamieński, dzięki uprzejmości Joanny Bonieckiej

Artyście nie jedynie o wierność naturze chodzi, nie o najbliższe jej imitacji obrazowanie, ale o zawarcie w nim świadectwa czasu: ponurego czasu zniewolenia, gwałtu, bezwstydu, zmasowanego kłamstwa i fałszu. Rezygnuje więc konsekwentnie z „malarskich czarów”, jak dekoracyjna płaskość, subtelny kolor czy faktura, i szuka sposobu na znalezienie prawdy i siły obrazu, który sprostą jego wymaganiom jako twórcy i jednocześnie uczestnika oraz świadka historii. Nie przypadkiem sięga po tematy czysto akademickie – martwą naturę i akt – traktując je jednak całkowicie nieakademicko. Są tak wyraziście i przez to znaczące, że od razu budziły i wciąż budzą skrajne reakcje. 13 grudnia 1983 r. rektor krakowskiej Akademii, gdzie w Galerii artysta zawiesza dziesięć płócien z obu wspomnianych cykli, zamyka wystawę po czterech godzinach od jej otwarcia i wcale nie na skutek nacisków z Urzędu Cenzury, ale przewencyjnie. Wyzwanie natury artystycznej, którego podjął się Zbysław Grzywacz, nie doczekało się tym samym dyskursu w granicach sztuki, a wręcz wypchnięte poza jego obręb zostało potraktowane jedynie jako polityczne.

„Akty, które malowałem, maluję i lubię malować; oczywiście jak zawsze usiłuję jakieś znaczenia tam upchać, a przecież, jak zdałem sobie kiedyś sprawę, to ten właśnie temat, motyw jest dla mnie najbezinteresowniejszym probierzem tzw. języka malarskiego”¹⁰. Warto w tym miejscu przypomnieć serię *Orantek* z lat 60. oraz *Lalek* z następnej dekady; ten sam motyw pojedynczej figury kobiecej za każdym razem malowany jest inaczej, z jakże odmienną ekspresją i zawartymi znaczeniami (...)

Leżąca to jedyny nie tylko w tej serii, ale i w całej twórczości Grzywacza obraz z postacią naturalnej wielkości w poziomym formacie. Doskonale namalowane w proporcjach ciało kobiety, oświetlone frontalnie, w sposób naturalistyczny dokumentuje wszystkie nieuchronne zmiany zapisane na nim przez życie, i to biologiczne, i to społeczne – przez czas. Spływające na boki piersi, zapadnięty brzuch, wystające żebra i kości biodrowe, ślady

po szczepieniach i blizny po chirurgicznych zabiegach, zmiany w wyglądzie i kolorystyce nóg, odkształcenia ich palców z polakierowanymi na czerwono

paznokciami, a do tego jeszcze „krwawe” odciski po bieleźnie. Leży z głową odwróconą i zatapiającą się w czerni tła, a jej prawa ręka zwisa naturalnym bezwładem w naszym kierunku. Widoczna jasna plama po zegarku na przegubie opalonego przedramienia to jeszcze jeden, acz delikatny w porównaniu z pozostałymi, znak „opresji” i „rozebrania”.

Leżąca jest całkowicie naga. Nagością niepiękną, w potocznym znaczeniu nieestetyczną i bolesną. „Naga Prawda”. Czarne tło jeszcze to wrażenie pogłębia, wzmacnia fizyczność i cielesność postaci, której przedstawienie przełamuje niejedno społeczne i artystyczne tabu, jak na przykład uwidocznienie bujnych włosów łonowych¹¹. Skumulowanie niedoskonałości ciała i werystycznie oddanych zmian w jego wyglądzie zdają się prowokować, czyniąc z nagiej modelki wyciągniętej na zimnym, białym prześcieradle czy może obrusie, aluzję do martwej natury. Obok szoku, który budzi werystyczne studium natury, pojawia się współczucie dla obiektu obserwacji malarza. Ta rozebrana, bezbronna wobec spojrzeń widza, postać, przez kompozycyjny zabieg umieszczenia w górnej części obrazu, nabiera cech pomnika, zostaje formalnie i znaczeniowo „wywyższona”. Przestaje być wyłącznie nagą kobietą, a zaczyna reprezentować przede wszystkim ludzkość, ukazując uniwersalną prawdę o naszej kondycji rozpiętej pomiędzy bytem biologicznym i duchowym. Świadomość nieuchronności przemijania, więzienia cielesności i związany z tym dojmujący ból egzystencji decyduje o dominującym, gorzkim odczuciu całości. Wrażenie to współgra z odczuciem *Leżącej* w kontekście historycznym: „A to Polska właśnie”. Sposób malowania postaci, pełen uważnej czułości, a nawet – nie waham się użyć tego słowa – miłości, łągodzi brutalną prawdę nagiej rzeczywistości. Do tego dłoń, samotna bohaterka dolnej części obrazu, odcinająca się na tle białej draperii – wystawiona do pocałunku czy też braterskiego, niosącego pomoc uścisku – to ona wprowadza promyk nadziei. (...)

Fragment tekstu Joanny Bonieckiej „Zbysław Grzywacz wizja Polonii A.D. 1982” zamieszczonego w katalogu wystawy „POLONIA. Symbol tradycji – znak nowoczesności w stulecie odrodzenia Polski” w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA oraz Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, 2018

10. Notatki z 9 kwietnia 1982: Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 164

11. Wystarczy wspomnieć *Początek świata* Courbета, obraz długo przechowywany w magazynach, zanim pojawił się w stałej galerii Musée d’Orsay. Warto również w tym kontekście przywołać słowa Grzywacza na temat realizacji motywu aktu przez rodzimych artystów: „Jest w sztuce polskiej rodzaj wstydlivosti, który sprawia, że akt nie jest tematem częstym, a jeśli się zjawia, traktowany jest sentymentalnie lub brutalnie (albo też jedynie formalnie) – brak współcześnie obrazów, które wyrażałyby normalny, pozbawiony zahamowań stosunek malarza do kobiety. Sentymentalizmy żmurkowski stale jeszcze, wzbogacone smakiem playboyowym, są najczęstsze – dalej idzie mikulsko-güntnerowska słodycz laleczek, piękne, lecz odrealnione akty Nowosielskiego, ciapkowe, bezsensowne akty kolorystów, wyzywające, fotograficzne, zimne i erotyczne akty nowych realistów. Brak aktu zwykłego, pełnego – nagiego i wiarygodnego. Może powinienem to zrobić, żeby się pojawił?”. Cyt. za: Z. Grzywacz, *Memlary...*, dz. cyt., s. 164.

20 †

GRZEGORZ BEDNARSKI

1954

"Ni mas ni menos. nr 20" z cyklu "Czarna seria", 1985/86

olej/ płótno, 185 x 125 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZARNA SERIA I NI MAS NI MENOS I XX I OL I 1985/1986 I BED. I 185 x 125'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

Sztuka najnowsza. Grzegorz Bednarski. Tadeusz Boruta, Pawilon SARP, Warszawa, marzec 1990

To było tak... Kolekcja Barbary i Andrzeja Bonarskich, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Pałac – Królikarnia, 22.03–20.04.2002

LITERATURA:

Sztuka najnowsza. Grzegorz Bednarski. Tadeusz Boruta, Pawilon SARP, katalog wystawy, [red.] Leszek Danilczyk, Warszawa 1990, spis prac

To było tak... Kolekcja Barbary i Andrzeja Bonarskich, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Pałac – Królikarnia, katalog wystawy, [red.] Maryla Sitkowska, Warszawa 2002, s. 73





Francisco Goya, Ni mas ni menos, 1797-98, akwaforta i akwatinta na papierze
źródło: Wikimedia Commons

Grzegorz Bednarski ukończył studia w pracowni Jana Szancenbacha na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, po czym automatycznie włączył się w ruch kultury niezależnej lat 80.

„Ni mas ni menos” to jeden z wielkoformatowych cykli wykonanych przez Bednarskiego w latach 80. Małgorzata Kitowska-Łysiak pisała o serii: „Podejmował w nich problematykę egzystencjalno-metafizyczną. Napiętnowane cierpieniem, powykęcane konwulsyjnie ciała o ‘twarzach-fantomach’ (jak zauważył Artur Tanikowski), nierzadko ukazywane w ekstatycznych pozach i gestach pojawiały się w otoczeniu ‘narzędzi’ egzystencjalnej męki: w pustych, nieprzyjaznych wnętrzach, oświetlonych gołą żarówką, gdzie podstawowym meblem bywało proste krzesło.

Dobór, a także ekspresyjny sposób zestawienia elementów kompozycji, wespół z chłodną tonacją barwną, dawały wrażenie, że mamy do czynienia z przedstawieniami swoistych arma homini (Poruszenie z postacią ekstatyczną). Człowiek jawił się w tych barokowo rozbudowanych kompozycjach, jak pisał Jacek Sempoliński, ‘naznaczony piętnem zatracenia’ – osaczony, zdeformowany, poćwiartowane części ciała wylańczały się ze stężonej plazmy barwnej. Gorzki, mroczny klimat monumentalnych, patetycznych, gwałtownie, niekiedy wręcz brutalnie malowanych obrazów korespondował z napiętą atmosferą stanu wojennego” (Grzegorz Bednarski, dostęp: <https://culture.pl/pl/tworca/grzegorz-bednarski>).

Tytuł cyklu Bednarskiego dosłownie można przetłumaczyć z języka hiszpańskiego jako „Ni mniej ni więcej”. Taka sama inskrypcja znajduje się na jednym z „Kaprysów” Franciska Goyi. Seria hiszpańskiego mistrza została wykonana w latach 1797-98 i składała się z 80 kompozycji miedziorytniczych będących satyrycznym odwzorowaniem społeczeństwa końca XVIII wieku. „Ni mas ni menos” przedstawia pozującego do portretu osła. Za sztalugą natomiast zasiada małpa. W kontekście polskiego artysty bardzo często wspomina się o inspiracjach dawnymi mistrzami hiszpańskimi, jak Francisco de Zurbarán i El Greco, trop wiodący do „Kaprysów” wydaje się więc w przypadku prezentowanej pracy słusznym. Oprócz tradycyjnego malarstwa europejskiego warto też zwrócić uwagę na współczesną twórczość Francisca Bacona, której echa wyraźnie pobrzmiewają w kompozycjach Bednarskiego.



21 †

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

"Marks - hommage à Jurry (Zieliński)", 1983

gips, olej, blaszany lejek, siedem piłeczek ping-pongowych, 58 x 33 x 33 cm
sygnowany, datowany i opisany wewnątrz kompozycji: 'K+M+B 1983 | Hommage à | Jurry Z.'
sygnowany wewnątrz odlewu: 'KM Bednarski'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 10 900 EUR







MARKS WEDŁUG BEDNARSKIEGO

Wizerunek Karola Marksa, obok przedstawień Moby Dicka, to leitmotif twórczości Krzysztofa M. Bednarskiego. Reprodukując wciąż portret filozofa od 1977, artysta stworzył dzieło totalne, jeden z najważniejszych cykli twórczych w powojennej historii sztuki polskiej.

Eksplorację tego tematu Bednarski rozpoczął podczas prac nad dyplomem w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jego ramach młody artysta planował odwzorować monumentalną podobiznę Marksa w szlachetnym materiale. Po nieudanych próbach wykucia portretu w kamieniu ostatecznie odlał go w cemencie. Na tym jednak nie skończyła się praca Bednarskiego. Wielkiemu Marksowi towarzyszyło kilkanaście mniejszych odlewów tej samej formy oraz pokaz fotografii innych realizacji tematu w miastach bloku wschodniego. Dyplom Krzysztofa Bednarskiego był wynikiem braku wiary w sens uprawiania rzeźby w ówczesnym czasie. Jak zaznacza artysta, rzeźbiarz był wtedy postrzegany jak osoba, która wystawia pomniki władzy. Przyświecały mu wówczas pytania dotyczące sytuacji młodych twórców, skutków uprawianej sztuki czy znaczenia zaangażowania artystycznego. Począwszy od dyplomu, prace Bednarskiego tworzone w politycznym kontekście mają ambiwalentną wymowę, a dodatkowo nie podlegają jednoznacznej, oczywistej interpretacji.

Według historyczki sztuki, Maryli Sitkowskiej, wątek ten odpowiadał być może na oczekiwania, jakie władze polityczne postulowały wobec artystów – postulaty tworzenia „sztuki zaangażowanej”, szczególnie w obliczu rytualnych obchodów, a takie miały miejsce w 1977, kiedy Bednarski zaczął pracę nad dyplomem: świętowano wtedy przecież 60. rocznicę rewolucji październikowej. „Portret totalny Karola Marksa” co do zasady

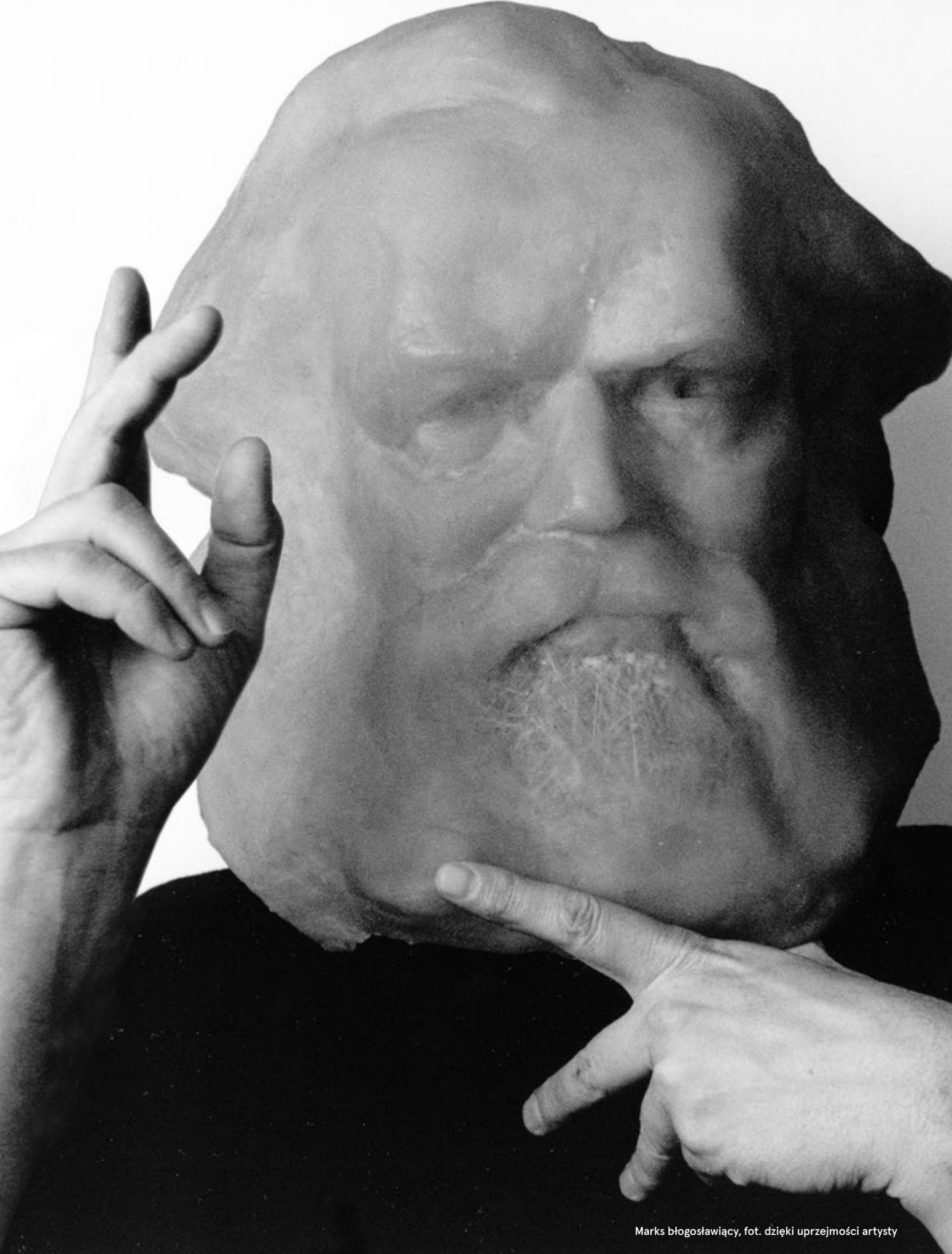
przypominał działania Andy’ego Warhola czy Claesa Oldenburga: „uprowadzał” wizerunek wpływowego myśliciela ze sfery wzniosłości, czyniąc z niego kolejną, gotową do łatwej konsumpcji ikonę kultury popularnej. Praca była podbudowana wnikliwymi studiami artysty: pierwotnej instalacji złożonej z kilkunastu gipsowych, naturalnych rozmiarów odlewów otaczających centralnie umieszczoną, odlaną w cemencie „głowę-matkę” towarzyszyła dokumentacja archiwalna, prezentująca zdjęcia istniejących wówczas pomników Marksa z NRD, ZSRR, Polski i Londynu (gdzie na cmentarzu Highgate spoczywa ciało filozofa) oraz teoretyczny komentarz artysty w formie oprawionej broszury. Jak notuje Sitkowska: „Niedługo po dyplomie i prezentacji w Repassage’u wielka, cementowa głowa Marksa została zakupiona do zbiorów Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie. Dziś stanowi własność Muzeum Niepodległości w Warszawie, które przejęło te zbiory po 1989. I można stwierdzić bez ironii, że ten nowy ‘adres’ potwierdza status Marksa Bednarskiego jako pracy niezależnej, wyrazu niepodległej postawy autora, zażenstrowanej w czasie i warunkach, kiedy nie było to jeszcze często spotykane, słowem – prekursorskiej wobec nurtu ‘sztuki niezależnej’, który miał szeroko zaistnieć w następnej dekadzie” (Maryla Sitkowska, Krzysztof M. Bednarski – portret totalny Karola Marksa (1977-2009), [w:] Krzysztof M. Bednarski. Portret totalny Karola Marksa 1977-2009, [red.] Maryla Sitkowska, katalog wystawy indywidualnej, Bytom 2009, s.78-79). Bednarski kontynuował pracę z „głowami” nieprzerwanie i niezależnie od zmieniających się okoliczności politycznych, co badaczka interpretuje jako „chęć wytłumaczenia się” z raz powziętej decyzji artystycznej. Odlewane z gipsu i brązu, a od 1997 również z tworzyw sztucznych, zmultiplikowane głowy Marksa pozostają jednym z głównych motywów twórczości Krzysztofa Michała Bednarskiego.



Pomnik Karola Marksa w Chemnitz, źródło: Wikimedia Commons



Nagrobek Karola Marksa na cmentarzu Highgate w Londynie
źródło: Wikimedia Commons/Passikivi





Po 1989 głowa autora „Kapitału”, tym razem najczęściej w wersji plastikowej, zyskała nowe znaczenie w kontekstach komercyjnych: w 1999 Bednarski ozdobił na czas wyprzedaży witryny rzymskiego butiku luksusowej marki Fendi swoimi pracami: kopcem z głów z tworzywa, a także kolumnami z głów Marksa w gipsie i brązie. Artysta poprzez różnorodne interwencje artystyczne zdaje się wyjmować myśliciela z kontekstu, w którym jest on wielbiony lub oczerniany. Sprawia, że postać filozofa istnieje poza monumentalizmem. Jak opisuje te artystyczne interwencje Bednarskiego Archille Bonito Oliva: „Pod tym względem Bednarski to artysta na wskroś współczesny, tłumacz-zdrajca, który potrafi przenosić tożsamość z miejsc bezpiecznych w przestrzeń niepewności i antydogmatu” (Archille Bonito Oliva, *Piękno jest formą ochrony*, s. nlb.). W ciekawy sposób krytyk opisuje sztukę Krzysztofa Bednarskiego w kontekście sztuki, która działa poprzez niespodziankę.

Artysta wspomina, że powodem wyboru postaci filozofa był apel profesora Gustawa Zemły o podejmowanie tematów zaangażowanych, które odzwierciedlałyby socjalistycznego ducha czasów. Artysta wspomina, że wybrał Marksa: „gdyż nie był tak odrażającą postacią jak Lenin czy Stalin” (Krzysztof M. Bednarski, *O doświadczeniu rzeźby. Rozmowa z Krzysztofem M. Bednarskim*, Martyna Sobczyk, s. 28). Dodatkowo portret Marksa był ciekawy

dla artysty jako bryła rzeźbiarska. Twórca podkreśla jednak, że mniejsze znaczenie miał wybór właśnie tego konkretnego filozofa, a raczej jego funkcjonowanie jako portretu oficjalnego, jak „znaku ikonosfery, w której żyliśmy” (ibid.). W ten sposób artysta po raz pierwszy głównym tematem uczynił sztukę na usługach ideologii – temat, któremu pozostał wierny w swojej twórczości. Artysta pokazuje, w jaki sposób pomnik, konkretne przedstawienie, zostaje pozbawione pierwotnej idei i ulega dewaluacji, rozmyśleniu.

Współcześnie obserwujemy to zjawisko m.in. na przykładzie pomników Jana Pawła II. Dużej liczbie powstających prac, często na niskim poziomie artystycznym, towarzyszy masowa produkcja miniatur pomników oraz portretów. Artysta podkreśla, że w odbiorze sztuki niezwykle ważny jest kontekst. Wystawienie wielu z poprzednich prac w innych okolicznościach nadaje im nowy kontekst interpretacyjny. Jak opowiada Bednarski, twórca nie ma wpływu na to, w jaki sposób jego prace zostaną odebrane w nowym historycznym czasie czy przez publiczność o odmiennej świadomości społecznej, politycznej czy narodowej. Podkreśla, że świadomi odbiorcy, którzy wchodzić w dialog z jego dziełami, czynią postać Marksa wiecznie żywą i aktualną.



Krzysztof M. Bednarski. Ćwiczenia z dialektyki. fot. dzięki uprzejmości artysty

22 †

ŁÓDŹ KALISKA

1979

"Tango Kultura Zrzuty" - zestaw czterech numerów pisma, 1983-1986

technika mieszana, fotografia czarno-biała/papier, 30 x 22 cm

Cztery egzemplarze pisma artystycznego "Tango" wydawanego przez niezależne środowisko artystyczne "Kultura Zrzuty".

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 400 EUR



TANGO

*Aristocrates du monde entier
| Hurler nous, SVP!*

KULTURA ZRZUTY

„Tango” było artystycznym pismem wydawanym w latach 1983–86. Jego nazwa została zaczerpnięta od tańca, który charakteryzuje lawirowanie oraz improwizacja, oraz w którym najważniejsza jest bliskość partnerów. Jego taneczne nawiązania miały symbolizować ucieczkę od rzeczywistości oraz charakter publikacji. Numery „Tanga” były twórami artystycznymi zrobionymi na zasadzie zbiorów myśli oraz prac. Na jego stronach przedrukowywano manifesty artystyczne, rysunki, fotografie, collage, żarty oraz krótkie teksty. Sporadycznie w tekstach i pracach artyści odnosili się do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w kraju.

„Tango” było wydawane przez ugrupowanie Łódź Kaliska, które reprezentowało „Kulturę Zrzuty”. Ruch określany mianem „Zrzuty” był niezależnym, zarówno od opozycji, jak i instytucji państwowych, zjawiskiem o charakterze neodadaistycznym rozwijającym się w latach 1981–85. Członkowie oraz entuzjaści zjawiska starali się odciąć od dokonani i celów neoawangardy lat 70. oraz od państwowych galerii i muzeów, które, według członków, podtrzymywały skostniały „akademicki” układ artystyczny. Głównym miejscem działania grupy było jedno z łódzkich mieszkań – Łódzki Strych. Na niecałych 80 m² odbywały się liczne inicjatywy artystyczne, wystawy, pokazy filmów, a w międzyczasie miejsce służyło jako noclegownia dla przyjezdnych artystów. Sama nazwa nawiązuje do „zrzutkowego” charakteru wydarzeń oraz funkcjonowania ruchu. Był to ogromny oraz kolektywny wysiłek podjęty przez członków do wytworzenia konkretnej sytuacji artystycznej. Twórcy dokładali swoje trzy grosze zarówno w praktyce artystycznej, jak i w przypadku bardziej prozaicznych potrzeb jak np. organizacji bufetu. Ten kolektywny charakter funkcjonowania oraz sponsorowania akcji artystycznych stał w opozycji do mecenatu państwowego i kościelnego, a także nie opierał się na akceptacji oraz uznaniu publiczności czy krytyków.

Dawał tak pożądaną przez członków „Kultury Zrzuty” wolność. Wykreowany świat, w którym nie strojono od żartów i ironicznych akcji, był terapeutyczną odpowiedzią na przygnębiającą rzeczywistość pierwszej połowy lat 80. Jako animatorów ruchu wymienia się członków Łodzi Kaliskiej – Józefa Robakowskiego oraz Jacka Kryszkowskiego. Jak jednak podkreślano w tekstach „Tanga”, ruch był pozbawiony sylwetki lidera i charakteryzował go przede wszystkim płynny charakter.

Wspominając o piśmie „Tango” oraz „Kulturze Zrzuty”, nie sposób nie napisać o osobach, które stały za obydwojma zjawiskami – Łodzi Kaliskiej. Była to artystyczna grupa, która nieprzerwanie działa od 1979. Do grupy należą Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski (Makary) i Sławek Bit. Zofia Łuczko współpracowała z grupą do 1983 do 2019.

W latach 80. grupa zmieniła swój charakter na bardziej dadaistyczno-surrealistyczny. Jej działania artystyczne były wymierzone w neoawangardę oraz ukazywały absurd życia w PRL-u. Członkowie inicjowali wiele zjawisk, które miały na celu skandalizować oraz przekraczać dopuszczalne granice. W latach 80. ugrupowanie wyszło z artystycznego podziemia. Ważnym wydarzeniem było uczestnictwo w wystawie „Polska fotografia intermedialna lat 80-tych” w Poznaniu w 1988. Grupa pokazała erotyczne inscenizowane zdjęcia i film „Freiheit, Nein danke!”. Pod koniec dekady Łódź Kaliska zdecydowała się na zmianę nazwy na Muzeum Łodzi Kaliskiej. W tym okresie postawa dadaistyczna została połączona z zafascynowaniem postmodernizmem. Działania grupy skupiły się na fotografii inscenizowanej oraz filmach, które były swoistymi pastiszami słynnych dzieł filmowych oraz malarskich.

TANGO

*Aristocrates du monde entier
Unissez-vous, SVP!*



W walce
o sukces
w
przyrodzie

TANGO

tabl. XXXVII



SNOPKIEWICZ
TANIAK

61. Dzięki braciom Marx burleska slapstickowa przeobraziła się w burleskę intelektualną, a komizm „czystego nonsensu” uzyskał prawo obywatelskie. Na zdjęciu: Groucho, Zeppo, Harpo, Chico i Gummo oraz Karl

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Czyścić, niebo, sąd", 1985

akryl, olej/piótno, 145 x 130 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'W. Szamborski 85'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1985 | Wiesław SZAMBORSKI |

'CZYŚCIEC, NIEBO, SĄD" | akryl, olej, 145 x 130 cm'

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

4 800 – 6 600 EUR

LITERATURA:

Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 136, s. 161 (il.)

„Od początku lat osiemdziesiątych kanwą obrazów Szamborskiego są wierne, fotorealistyczne odzwierciedlone postaci i przedmioty. Artysta poddaje je jednak daleko idącej transformacji sprawiającej, że te pozorne kopie natury stają się elementami subiektywnej wizji. Doprowadzona do ostatecznych granic wierności w przedstawieniu detalu tworzy wrażenie przerysowania i przejawienia. Ów precyzjonizm w połączeniu z nasyconymi, nienaturalnymi barwami kreuje nastrój swoistej nadrzeczywistości. Wobec tych obrazów chciałoby się zastosować termin 'nadrealizm', ale w innym rozumieniu aniżeli ten zakorzeniony w historii sztuki” (Piotr Szubert, [w:] Wiesław Szamborski malarstwo, [red.] Jakub Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 248).

Prezentowana praca Szamborskiego, mimo jaskrawej kolorystyki i plakatowego stylu, nawiązuje do tragicznych wydarzeń dekady lat 80. „Czyścić, niebo, sąd” to obraz odwołujący się do historii zamordowania księdza Jerzego Popiełuszki. Kapelan „Solidarności” został uprowadzony, a następnie skatowany przez Służby Bezpieczeństwa w 1984 roku. Dzieło Szamborskiego w symboliczny sposób pokazuje drogę duchownego po śmierci. Tragiczna historia Popiełuszki odbiła się szerokim echem i znalazła wiele reprezentacji w polskiej sztuce końca XX wieku (motyw ten można zobaczyć między innymi w pracy Łukasza Korolkiewicza w niniejszym katalogu).



24

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Epizod z 31.08.1982", 1985

akryl, olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'W. SZAMBORSKI 85'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 700 – 10 900 EUR

LITERATURA:

Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 145, s. 165 (il.)



25 †

JACEK SROKA

1957

Bez tytułu, 1989

olej/płótno, 50,5 x 60 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Sroka 1989'

sygnowany na odwrociu: 'JACEK SROKA | [adres]'

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 000 – 2 700 EUR

„Wczesne lata osiemdziesiąte miały specjalny klimat. Proszę pamiętać, że po latach całkowitego zniewolenia rok osiemdziesiąty i osiemdziesiąty pierwszy przyniósł niewyobrażalną zmianę. Wydawało się, że wolność jest tuż, tuż. To była gorączka. Świat jawił się prosto: zło i dobro, kłamstwo i fałsz, czarne i białe. Ta prostota pogłębiła się jeszcze w stanie wojennym: my po tej, oni po tamtej stronie. Taka sytuacja wymagała komentarza, opisu. Dla wielu artystów był to moment, kiedy ‘co’ się mówi wydawało się być ważniejsze niż ‘jak’. Ja, choć też uważałem, że sztuka jest odpowiednim instrumentem do ‘opisania świata’, chciałem by zapis taki pełen był nie tylko ‘obiektywnych’ spostrzeżeń, ale miał też własny charakter ‘pisma’, refleksji czy emocji artysty. To się do dziś nie zmieniło. Mówiąc szczerze nie snuję głębszych rozważań o tym czym jest, lub czym powinna być sztuka. Uważam, że do tego starego jak ludzkość sposobu wyrażania siebie niezbędna jest przede wszystkim wyobraźnia. ‘Wszyscy wiedzą, że sztuka jest

potrzebna, ale nikt nie wie do czego’ – ktoś żartobliwie powiedział. Jest w tym pełnym bezradności stwierdzeniu ukryta i taka racja, że sztuka może być wszystkim i wszystko może być sztuką” („Patrzeć jak Sroka w...” – grafiki Jacka Sroki”, [red.] Katarzyna Ostrowska, 2007, dostęp: www.sroka.pl).

Jacek Sroka to reprezentant niezależnej sztuki w wydaniu ekspresyjnym. Bez wątplenia można go zaliczyć do grona polskich artystów działających w duchu „Neue Wilde”. Artysta już dość wcześniej w swojej karierze zaczął dystansować się od akademickich wymogów na rzecz własnej, „dzikiej” twórczości. W jego przedstawieniach nie brak groteski i ironii, dzieła Sroki są jednak niezmiennie wysmakowane w warstwie kolorystycznej. Śmiałe przedstawienia, ekspresyjne pociągnięcia pędzla i daleko posunięta deformacja to cechy charakterystyczne jego malarstwa.



26 †

JACEK SROKA

1957

"Kobieta z dzieckiem w brzuchu", 1988

olej/piótno, 120 x 130 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'SROKA 1988'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'JACEK SROKA | ZŁE DZIECKO'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

„Od początku archaicznie wierzyłem, że sztuka jest odpowiednim narzędziem dla opisu (i stwarzania) świata. Ważne, by zapis taki pełen był nie tylko 'obiektywnych' spostrzeżeń, ale miał też własny charakter 'pisma', refleksji czy emocji artysty. To się do dziś nie zmieniło. Mówiąc szczerze, nie snuję głębszych rozważań o tym, czym jest, lub czym powinna być sztuka. Uważam, że do tego, starego jak ludzkość, sposobu wyrażania siebie niezbędna jest przede wszystkim wyobraźnia”.

Jacek Sroka, [w:] Rozmowa z artystą, [red.] Alicja Listwan, netbird.pl, 2009



27 †

KRZYSZTOF SKARBEEK

1958

"Latające samochody", 1988

technika własna/płótno, 100 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Krzysztof | Skarbek | 88'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 500 – 7 700 EUR

WYSTAWIANY:

Młody Wrocław, Galeria BWA, Katowice

Zamek Książąt Pomorskich, Galeria BWA, Szczecin

„Kształtując formę oraz ideę przekazu artystycznego, staram się przedstawić taką przestrzeń wizualno-psychiczną, która powoduje szczególną atmosferę 'Baśniowej realności'. Pracuję nad wizją rzeczywistości pełnej pozytywnych, choć niezwykłych zdarzeń, emitujących energię witalności życia, gdzie wyobraźnia i pragnienia posiadają potencjały mocy sprawczych”.

Krzysztof Skarbek



28

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Tonący koń", 1989

tempera/papier, 60 x 87 cm (arkusz)

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka '89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1989 | Tonący koń | Z. Nitka'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

„Malarz od dawna świadomie i konsekwentnie nawiązuje do sztuki ekspresjonistów – niepohamowanych indywidualistów, nierzadko dotkniętych melancholią. Surowy, odbiegający od formalnego wyrafinowania styl pozwala mu zakosztować po trosze romantycznego barbaryzmu ich malarstwa, doświadczyć gwałtownych emocji i tej przenikliwości widzenia, która była udziałem m.in. Emila Noldego i Ernsta Ludwiga Kirchnera”.

Andrzej Jarosz



29 †

ZBIGNIEW MACIEJ DOWGIAŁŁO

1961

"Fruwający Picasso w trakcie latania", 1986-1995

akryl/płótno, 150 x 180 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1986-95 Z. Dowgiałło'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Fruwający-Picasso | w trakcie | latania | Z. Dowgiałło | 1986-95'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR







„Dowgiałło jest malarzem, którego sztuka budzi kontrowersje (...). Wedle jednych jest to już malarz XXI, może i XXII wieku, twórca trójwymiarowych oper kosmicznych, wedle innych – wciąż tkwi w I połowie wieku XX, jest wtórny. Próbuje się go zasufladkować jako wskrzesiciela fowizmu, jako ostatniego z niemieckich ekspresjonistów albo też prekursora „Neue Wilde”. Określenia takie Dowgiałło potwierdza nieokiełznanymi, wręcz ‘dzikimi’ kolorami, deformacją postaci, widoczną na płótnach spontanicznością i szybkością tworzenia; z ekspresjonizmem łączy go polityczne zaangażowanie – tyle że po przeciwnej stronie”.

Bohdan Urbankowski [w:] „Gazeta Polska”, nr 21, 25.05.2007

30 †

ANDRZEJ CISOWSKI

1962–2020

"Hermafrodyta II", 1977/1988

olej/ płótno, 110 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci:

'77/88 CISOWSKI | "HERMAFRODYTA II" | 110 x 140'

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 200 EUR

Niedbała, poszarpana kreska, dynamiczny, ekspresyjny dukt pędzla, kontrasty barw i kształtów – takie środki formalne cechują wczesną sztukę Andrzeja Cisowskiego. Cała ta „kakoфонia” barw i kształtów, ich wzajemne usytuowanie – stłoczenie, nakładanie się na siebie, efekt wizualnego chaosu – to cechy dobrze charakteryzujące twórczość, która nazywana bywa „Nową ekspresją” czy sztuką „dzikich”. Prace Cisowskiego wpisują się w nurt polskiej nowej figuracji 2 połowy XX wieku, często przyrównywanej do działalności niemieckich artystów pod sztandarem Neue Wilde. Cisowski miał okazję osobiście dobrze poznać ten kierunek w sztuce niemieckiej. Od 1987 studiował bowiem na akademii sztuki w Düsseldorfie, gdzie uczył się między innymi pod kierunkiem A. R. Pencka, jednego z niemieckich Nowych Dzikich. W Leksykonie Kultury Warmii i Mazur można znaleźć informację: „pod wpływem ‘szalonej i absurdałnej’ twórczości Jeana Dubuffeta i Jeana-Michela Basquiata (styl art brut). Już wówczas zaznaczył swój indywidualny styl oparty na świadomej zabawie formą,

techniką, kompozycją, w której m.in. łączył postaci z napisami (w tym okresie powstał cykl ‘Obrasy’)

Innym ważnym kontekstem do odczytywania jego twórczości jest sztuka amerykańska. Cisowski na początku lat 90. przebywał w Nowym Jorku, gdzie zetknął się między innymi z pop-artem i kulturą konsumpcjonizmu. Amerykańska wolność dodała mu swobody, którą pokazuje w swoich pracach będących przedstawieniami na granicy malarstwa figuratywnego i ekspresji. Cisowski w swoich działaniach szeroko czerpie z kontekstów. W swoich obrazach ukazuje pop kulturę, bohaterów komiksów i reklam, niekiedy wykorzystując do tego powszechne materiały jak serwety czy obrusy. Artysta korzysta również z inspiracji filmem i fotografią, przenosząc odtworzone wydarzenia na język współczesny. Za pomocą zróżnicowanej stylistyki zespala lokalne symbole z uniwersalnymi mitami, w których mogą rozpoznać się odbiorcy z różnych kultur całego świata.



31 †

JAN TYNIEC

1960

"Wyrąb gaju pomarańczowego", 1985

akryl/plótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WYRĄB GAJU | POMARAŃCZOWEGO",
1985 | JAN A. TYNIEC | [adres] | AKRYL, 100 x 120 cm [wskazówka montażowa] |
THIS PICTURE IS PARTLY COVERED WITH TALENS'S VARNISH MAT (SERIES 3) |
WHICH CONTAINS TURPENTINE AND IS REMOVABLE'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 200 EUR

W pierwszej połowie lat 80. XX wieku Jan Tyniec studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W swojej sztuce posługiwał się wówczas figuratywnym językiem, który charakterystyczny był dla popularnej wówczas estetyki tzw. nowej ekspresji. Widoczne jest to na prezentowanym tutaj obrazie, w którym dokonuje się tytułowy „Wyrąb gaju pomarańczowego”. W ikonografii obrazu wydaje się być zapisane niejasne, metaforyczne przesłanie. Obecność białego orła być może sygnalizowała, że scena dotyczy przenośnej sytuacji politycznej Polski. Formalnie obraz wydaje się zależeć od XIV-wiecznego malarstwa Italii. Wzmaga to symboliczną atmosferę przedstawienia. Płaskie plamy różu modernizują to przedstawienie, przełamują iluzję i pozwalają na szybkie spostrzeżenie, że widz ma do czynienia ze współczesnym malarstwem. Dodają one obrazowi ponadto dekoracyjności. Tyniec w połowie dekady wyjechał z Polski do Stanów Zjednoczonych. Studia malarskie kontynuował w Nowym Jorku. W kolejnych dekadach zaczął zajmować się również fotografią, którą praktykował między innymi w Indonezji, gdzie także zamieszkał.



MALARSTWO WPROST

Grupa „Wprost” została założona w 1966 w Krakowie i zrzeszała absolwentów tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W skład grupy wchodził: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki, Barbara Skąpska i Jacek Waltoś. Motto grupy młodych malarzy brzmiało: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy – ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci”. Poza najstarszym z czwórki Leszkiem Sobockim, który w Krakowie studiował u Adama Hoffmana i obronił się w pracowni Wacława Taranczewskiego (1959), a także studiował w Katowicach (na Wydziale Grafiki Propagandowej, 1953–56) i Łodzi (przez rok na Wydziale Reżyserii PWSTiF), pozostała trójka ukończyła studia u prof. Emila Krchy w 1963. W pierwszym wystąpieniu grupy w tzw. Świetlicy Wyspiańskiego w Pałacu Sztuki w Krakowie (1966) wzięła udział także niemal zapomniana dziś malarka Barbara Skąpska, odmalowująca poetyckie sceny z wnętrza mieszkalnych analizujące iluzję przestrzeni tworzonej przez załamania obrazu w oknach czy lustrach.

W odróżnieniu od licznie pojawiających się w latach 80. i działających dość efemerycznie ugrupowań artystycznych, grupa Wprost istniała ponad dwie dekady (1966–85). Jej członkowie wystąpili razem łącznie na 20 wystawach. Za główny temat swoich prac twórcy obrali otaczającą ich rzeczywistość wraz z jej problemami. Jak pisała Ewa Gorzałdek, „W tamtych czasach [w latach 60., przyp. red.] klimat artystyczny określała sztuka abstrakcyjna, skupiona na problemach formalnych, w której przekaz pozaartystyczny pojawiał się w sposób aluzyjny. Stąd powstała idea, aby mówić w sztuce wprost. Członkowie grupy opowiadali się za sztuką figuratywną wyrażającą pewne treści, niemal publicystyczną. Głosili antyestetyzm i antyformalizm, a swymi działaniami wyprzedzili nową figurację lat 70.” (Ewa Gorzałdek, Grupa Wprost, dostęp: <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-wprost>, dostęp: 1.08.2019).

Piszący dwie dekady wcześniej Aleksander Wojciechowski notował natomiast: „Jako zjawisko o szerokim zasięgu tzw. nowa figuracja pojawiła się w Polsce w latach 1963–1965. Wyrażała dążenia poważnej części młodego pokolenia malarzy, które właśnie w tym okresie rozpoczynało samodzielną pracę twórczą. Nie stanowiła u nas – podobnie zresztą jak w sztuce zachodniej – odrębnego kierunku o ściśle sprecyzowanym programie artystycznym, czerpiąc inspiracje jednocześnie z wielu źródeł. (...) Założona w Krakowie w 1966 roku grupa „Wprost”, posługując się formami pełnymi dramatycznego napięcia, podejmując w swych dziełach treści bądź to o wymowie politycznej, bądź też będące wynikiem rozważań na temat ludzkiej egzystencji – stała się kontynuatorem moralizatorskiej postawy Wróblewskiego, Hoffmana i – metaforycznego ekspresjonizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza” (Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne. Kierunki – programy – dzieła, Warszawa 1977, s. 145–146).

Artystami związanymi stylistycznie z krakowskim ugrupowaniem byli między innymi Tadeusz Boruta i Aldona Mickiewicz. Małżeństwo w swojej twórczości kładło jednak dużo większy nacisk na duchowy aspekt sztuki i starało się odejść od dosłowności w malowanych przedstawieniach.



Zbysław Grzywacz, „Czwórka (portret 'Wprost')”, 1980

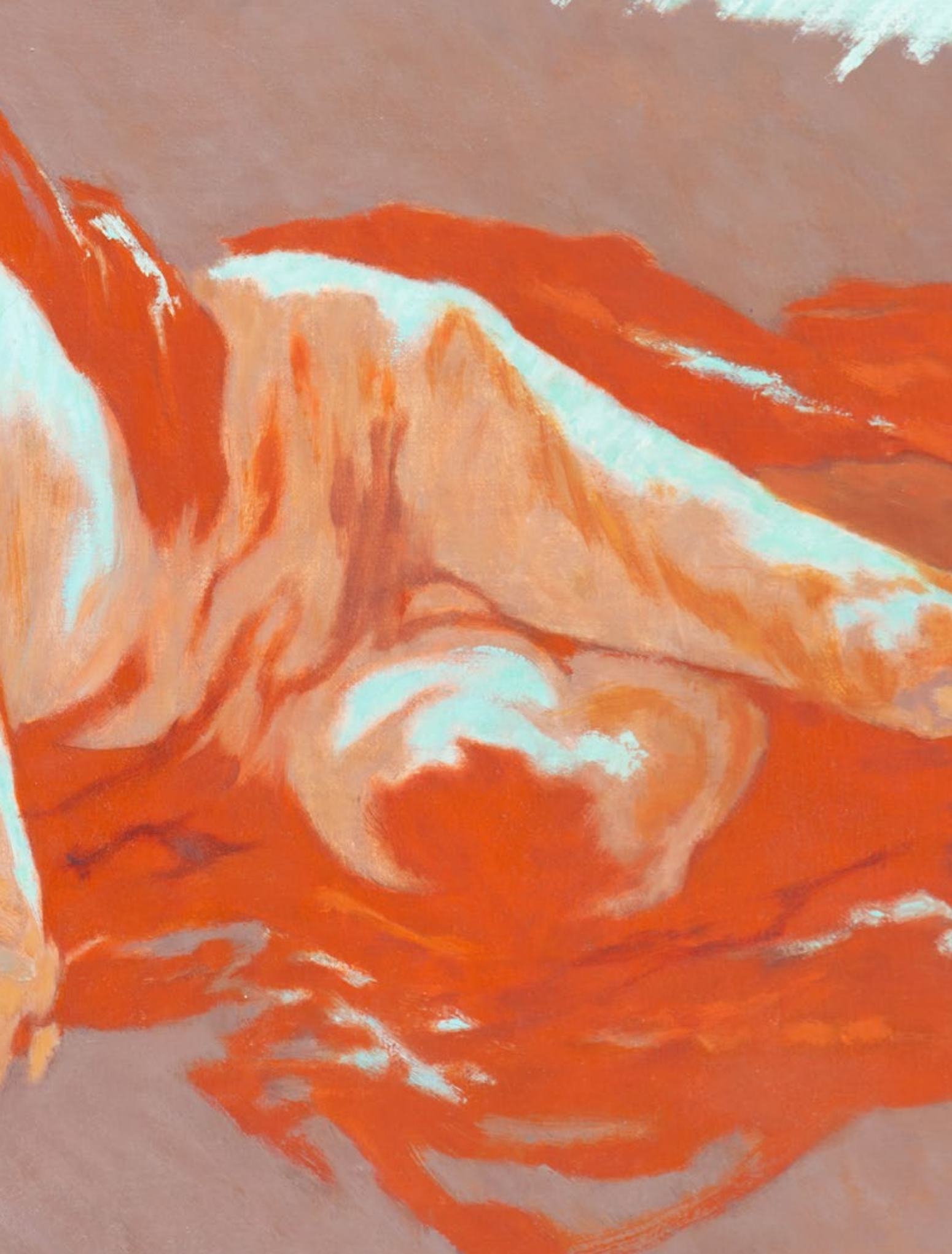


Portret grupy Wprost do obrazu Zbysława Grzywacza „Kolejka” („Wprost III”), 1978
 fot. Stanisław Michta, z archiwum Zbysława Grzywacza



„Składała się ona z trzech malarzy: Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza i Leszka Sobockiego, oraz jednego rzeźbiarza, Jacka Waltosia. Trójka malarzy uprawiała rodzaj symbolicznego figuratywizmu, w pewnym stopniu odwołując się do twórczości Jacka Malczewskiego i Jana Matejki. Początkowo tworzyli oni malarskie portrety szarej rzeczywistości – obrazy pełne brudnych ścian, pogiętych skrzynek na listy i obskurnych wnętrz. W stanie wojennym zaczęły powstawać dydaktyczne alegorie Polski uwięzionej i umęczonej, nawiązujące do Grottgerowskiego cyklu ‘Polonia’ z połowy XIX wieku. Oszczędniejsze w swym patosie były obrazy Jacka Waltosia z serii ‘Pieta w trójnasób’, osnutej na gazetowej fotografii trójki robotników modlących się w kręgu światła (...).

Twórczość Grupy Wprost w okresie stanu wojennego odznaczała się okazjonalnością i dużą siłą perswazyjną, znalazła też wielu naśladowców. W podobnym stylu utrzymane były obrazy bardzo wówczas młodego Tadeusza Boruty i jego żony, Aldony Mickiewicz, choć starali się oni zawrzeć w swych obrazach więcej duchowości, a przede wszystkim odejść od dosłowności przesłania”.



32 †

MACIEJ BIENIASZ

1938

Bez tytułu

olej/piótno, 73 x 96 cm

sygnowany na blejtramie: 'Maciej Bieniasz'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

„Jesteśmy ciekawi wszystkiego, co nas otacza, co jest wewnątrz nas, czym – w końcu – jesteśmy sami. Szukamy odpowiedzi na pytania małe i największe (...). Rzeczą sztuki jest wyrażanie stosunku człowieka do świata, stosunku zawsze u swych podstaw emocjonalnego”.

Maciej Bieniasz



33 †

JACEK WALTOŚ

1938

"Płaszcz miłosiernego samarytanina" – dyptyk, 1986

olej/piótno, 50 x 95 cm (x2)

każda część sygnowana i datowana l.d.: 'Waltoś | 86'

sygnowany, datowany i opisany:

'JACEK WALTOŚ 86 | "PŁASZCZ MIŁOSIERNEGO | SAMARYTANINA" X | 50 x 95 cm'

oraz 'JACEK WALTOŚ 86 | "PŁASZCZ MIŁOSIERNEGO | SAMARYTANINA" XI | 50 x 95 cm'

estymacja:

16 000 – 25 000 PLN

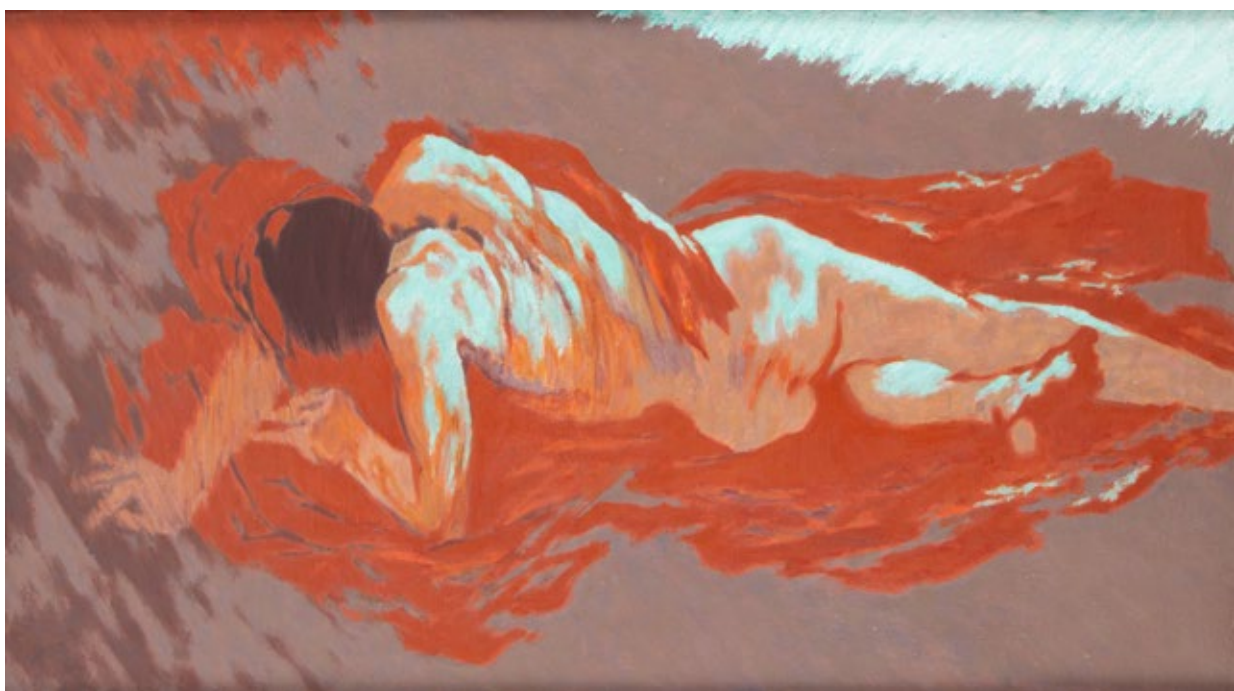
3 500 – 5 500 EUR

W swoim figuratywnym malarstwie Jacek Waltoś obrazował stany wewnętrzne człowieka, jego emocje i przeżycia. Taka poważna, egzystencjalna tematyka w jego twórczości górowała nad zainteresowaniem współczesnymi wydarzeniami politycznymi czy życiem społecznym, do czego często odwoływali się jego koledzy z krakowskiej grupy „Wprost”. Świat emocji, odczuć i ogólnoludzkich problemów Waltoś przedstawiał formą figuratywną i symboliczną zarazem. Najczęstszym punktem odniesienia dla jego kompozycji były wątki biblijne, mitologiczne oraz literatura klasyczna. Człowiek przedstawiony w jego sztuce jest zagubiony, niepełny, poszukujący.

Twórczość Waltosia zawiera się w seriach, często tworzonych długimi latami. Nie raz ten sam wątek tematyczny realizowany jest przez artystę w różnych mediach: rzeźbie, malarstwie i rysunku. Jego prace są niezwykle graficzne, przeważają w nich mocno zarysowane plamy barwne zestawione

ze sobą w kontrastach. Również rozegranie światła w kompozycjach, jak w przypadku przedstawionej pracy, odbywa się niemal plakatowo.

Cykl prac pod tytułem „Płaszcz miłosiernego Samarytanina” przyniósł artyście w 1984 nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”. Waltoś rozpoczął pracę nad serią w 1982. Światosław Lenartowicz pisał: „Tytuł jest odniesieniem do Ewangelii św. Łukasza oraz obrazu Rembrandta „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem”. Jest to też kontynuacja licznych kompozycji z klęczącą postacią – nazwaną przez artystę Pietą. Waltoś mówi o tej serii dzieł jako swoistym apokryfie Ewangelii. Porzucony płaszcz staje się symbolem otwartości ku innej osobie” (Jacek Waltoś, Płaszcz Miłosiernego Samarytanina, 1984, opis dzieła w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, dostęp: imnk.pl). W ramach serii Waltoś wykonał kilkanaście prac olejnych, rysunków oraz rzeźb.



LESZEK SOBOCKI

1934

"Sztafaż III" z cyklu "Graffiti polskie", 1986

olej/płótno, 140 x 135 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 86'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI "SZTAFĄŻ III"

1986 Z CYKLU "GRAFFITI" | L. SOBOCKI SZTAFĄŻ III'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 700 – 10 900 EUR

WYSTAWIANY:

Leszek Sobocki. Komentarz rzeczywistości. Podobizny i znaki, wystawa retrospektywna, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, luty-kwiecień 2018

Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 21.06–21.07.2018

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Komentarz rzeczywistości. Podobizny i znaki, katalog wystawy retrospektywnej, Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 2018, poz. kat. 141, s. 153

„Sztafaż III” jest jedną z prac powstałych w ramach cyklu „Graffiti polskie” z 1986. Wszystkie dzieła łączył ten sam motyw – zamazanego na ścianie napisu, którego znaczenia możemy się tylko domyślać. W prezentowanej pracy w tle majaczy zapis „ŚĆ ŻYJE”, pod nim leży półnaga kobieta. Postać ma być symbolem upadającego kraju. Zakryty napis pojawia się również w autoportrecie artysty („Sztafaż I”), nad którego głową widać jeszcze ślady „SOLIDARNOŚCI”. Biorąc pod uwagę ten fakt, można by wywnioskować, że w prezentowanej pracy mamy do czynienia z zawołaniem na cześć NSZZ, które zostało skrzętnie ukryte.



35

LESZEK SOBOCKI

1934

"Błokowisko", 1983

olej/piótno, 65 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'SOBOCKI'

sygnowany, datowany i opisany: 'PINXIT L. SOBOCKI A D 1983 WIDOK Z OKNA

PRAC. UL. PACHOŃSKIEGO 16 I na połud. stronę I 65 X 50 "BŁOKOWISKO" I

PINXIT: L. SOBOCKI'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

WYSTAWIANY:

Leszek Sobocki. Komentarz rzeczywistości. Podobizny i znaki, wystawa retrospektywna, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, luty-kwiecień 2018

Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 21.06–21.07.2018

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Komentarz rzeczywistości. Podobizny i znaki, katalog wystawy retrospektywnej, Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, Kraków 2018, poz. kat. 137, s. 151

„Widok z okna pracowni na ulicy Pachońskiego w Krakowie, z 11 piętra gdzie mogłem w szczelinie między blokami wysłuchać syren milicyjnych wozów jadących w stronę Nowej Huty ulicą Opolską na akcję przeciw Solidarności. Jest rok 1982”.

Leszek Sobocki





13 GRUDNIA 1981

LESZEK SOBOCKI

Stan wojenny. Spisane z dzienników własnych, 13 grudnia 2006

Rano 13 grudnia 1981 roku, moja córka włączyła telewizor i nie było jej ulubionego programu. Tak dowiedziałem się, że w nocy został wprowadzony stan wojenny. Nie pamiętam swoich pierwszych reakcji, na pewno byłem przynębiony. Nie rozumiałem, co się dzieje. Oczywiście, przed wprowadzeniem stanu wojennego, w nastrojach społecznych wyczuwało się rodzaj niepokoju, że władza coś takiego może zrobić. Z telewizji dowiedziałem się, że nie można jeździć samochodem i swobodnie przemieszczać się poza miejscem zamieszkania. Powoli narastała we mnie wściekłość.

Rychło dotarła wiadomość, że kolega Zbylut Grzywacz, jeden z czwórki grupy WPROST, został internowany. Interweniowaliśmy śląc list do Pałacu Arcybiskupiego na ręce kardynała Macharskiego. Po tygodniu Zbylut został zwolniony. Sprawa zaczynała być coraz bardziej poważna.

Zastanawiałem się, dlaczego do moich drzwi nie załomotano, czyżby mnie nie doceniono? Czasem człowiek przecenia swoją opozycyjną działalność.

To samo dotknęło Tadzia Nyczka, od 13 grudnia ukrywał się w konspiracyjnej kanciapie, choć nikt go nie szukał. Po kilku dniach ujawnił się, było sporo śmiechu.

W odruchu protestu przeciw stanowi wojennemu, przez trzy tygodnie nic nie namalowałem. Z uniesienia narodowo-niepodległościowego zacząłem pisać wiersze. Zamiast walczyć na barykadzie z łomem, to przelewałem swoje refleksje na papier. Tworzyłem utwory, których nie można był rozpowszechniać, bo nie zagrzewały do walki. Są to moje, bardzo osobiste przemyślenia z tamtych dni, reakcja na to, co się działo dookoła mnie.

(...)

Zamęt, bezradność opanowały nas. Siłą przyzwyczajenia spotykamy się na Łobzo).....wskiej, w Domu Plastyka w klubie ZPAP z wyszynkiem.

Tam rozmawiamy, szepczemy. Pamiętam jeszcze przed Wigilią nasz silnie partyjny Prezes, śp. Antoni Hajdecki załatwił dostawę karpi. Staliśmy karnie czekając na swoją ośliżłą rybę. Antoni był uczynny, życzliwy, wystawił pomnik marszałka Koniewa, powstał on chwilę, po transformacji ustrojowej nie chciano tego, który manewrem uratował Kraków przed zniszczeniem. Pomnik Koniewa wyjechał do ZSRR, szkoda, był ogromny, tyle brązu znowu zachabili.

Taki stan trwał do 22 kwietnia 1982 r. W dniu tym na drzwiach wejściowych do ZPAP wywieszono karteluszek o następującej treści: „Uwaga! Do godziny 15.00 biuro ZPAP i kawiarnia będą nieczynne” Podpisano: Pełnomocnik UM Krakowa mgr Krzysztof Kwiatkowski. Przyszedłem już po tym, jak wszyscy zostali wyproszeni z lokalu. Staliśmy zdezorietowani czekając na trzecią, i dłużej – daremnie. Nieodmiennie nasuwa mi się analogia z czasów okupacji, kiedy rozbawionych twórców z kawiarni wywieziono do Auschwitz. Od tej daty ZPAP, ten z wieloletnią tradycją przestał istnieć. Nie trwało długo i oto z Warszawy dochodzi wieść – powstał związek malarzy, grafików, rzeźbiarzy, założycielami m.in. Jerzy Duda-Gracz, Edward Dwurnik. Moje środowisko potępiło to dokonanie. Wymienieni skorzystali, bo natychmiast wystawiono ich na zagraniczne pokazy. Dziś bez zażenowania patrzą ci prosto w obiektyw, w oczy.

Zapraszałem do mojej pracowni Tadeusza Nyczka, Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera, Zofię Gołubiew i innych na wieczory autorskie. Przeczytałem im swoje wiersze. Nyczek mnie pochwalił, natomiast Adam Zagajewski i Julian Kornhauser skrytykowali: „na pierwszym miejscu widzimy Twoje malarstwo, później grafiki, na trzecim powieści, a dużo niżej wiersze”.

Nie myślałem to tym, że mogą mnie internować, choć zawsze było jakieś ryzyko. W trakcie czynności ekspozycyjnych dochodziło do interwencji cenzury. Przywoziłem też z zagranicy literaturę niedozwoloną, trzy razy władze celne zarekwirowały mi kilkadziesiąt książek. Zastanawiam się, czy nie wystąpić o zwrot.

W okresie stanu wojennego my – malarze dostawaliśmy dary z Zachodu: farby, materiały, np. z Francji zaagrupowane płótna w olbrzymich rulonach. Pamiętam też akcję z paczkami z Niemiec. Niemcy zdobyli nasze adresy i posyłały nam paczki. Nie zapomnę, jak dostałem paczkę z NRD, od pewnego pana.

Nie przyjąłem jej, odesłałem na adres zwrotny. Wszyscy wiedzieli, że jest nam ciężko, że czasem nie ma co jeść. Miałem wrażenie, że oni nagle poczuli się w obowiązku oczyszczenia swego sumienia. Podejrzewam, że w przypadku NRD to było robione na rozkaz. Bo gdy dowiedzieli się, że z Niemiec Zachodnich wysyłają paczki do Polski, to zmobilizowali swoje społeczeństwo, aby również wysyłało. Jestem przekonany, że paczka do mnie wysłana była z obowiązku partyjnego albo z obawy przed szykanami. A jednak często zastanawiam się, czy aby nie zrobiłem komuś przykrości w jego odruchu dobroczynnym.

Moja sztuka w dobie Solidarności była naturalnym odruchem walki z tymi, którzy byli na drodze naszej aspiracji do niepodległości. Chciałem walczyć, ale co to za walka pędzłem. Malowałem, bo tylko w ten sposób mogłem wyrazić swoje emocje, swój sprzeciw. Tworzyłem symboliczne przedstawienia Polski ciemnionej. Namalowałem obraz „Polonia”, czyli „Dziewczynka z czerwoną wstążką”, który był wystawiony w 1982 roku, w zaprzyjaźnionej galerii „Inny świat”. Po trzech dniach przyszli smutni panowie i kazali obraz zdjąć. Nie dali się przekonać, że to tylko dziewczynka z czerwoną wstążką, uważali, że jest to bardziej nośne znaczeniowo. Ostatnio obraz był wykorzystywany do kilku rocznicowych wystaw, a potem zakupiony przez jakiegoś prywatnego kolekcjonera.

Jeżeli maluję obrazy, które nie są pokazywane audytorium, to jest to właściwie monolog artysty. Taka była sytuacja, wszystkie reżimowe wystawy były bojkotowane. Trwało to dosyć długo. Były jakieś małe wystawy, w kościołach, ale nie było na nich całkowitej swobody. Trzeba było dostosować się do miejsca, co kępowało artystów. Jednak, nawet bez nakazu odgórnego, przywoływałem w pracach wartości chrześcijańskie, tylko do nich mogliśmy się wstędy odwołać. Żadne prawdy etyczne, poza chrześcijańskimi, nie zostały wypracowane.

(...)

W stanie wojennym zająłem się też działalnością graficzną. Przyjąłem zasadę, że lapidarna wypowiedź w grafice powinna mobilizować, że jest ulotką agitacyjną, która zaistnieje, jeżeli zostanie podjęta przez ludzi. Był to kierunek przeciwny do tego, który dotychczas obowiązywał (i nadal obowiązuje), czyli do tworzenia „papierów wartościowych”. Takich jak pięknie wydrukowany banknot, który sam w swojej metodzie pracy, w wysiłku technicznym ma swoją wartość materialną. Zawsze byłem przeciwny traktowaniu grafiki jako papieru wartościowego. Grafika w swoim założeniu jest to sztuka powielania. Może być powtórzona w setkach egzemplarzy, nie musi trafić do koneserów, ale powinna wejść w lud, którą da się ponieść hasłami propagowanymi przez autora albo nie. Moje grafiki były drukowane w prasie, ale tylko zagranicznej. Ludzie chętnie kupowali moje prace. Musiałem wciąż dodrukowywać. Cieszyło mnie, że są rozpowszechniane, oczywiście nieoficjalnie, w podziemiu, ale zawsze. Nie lubię moich prac z okresu stanu wojennego. Podałem się wówczas pewnym naciskom emocjonalnym, reprezentując typowe narodowo-bogoojczyźniane zachowania. To był czas, gdy artyści wtopili się w pewną sytuację polityczną. Obrazami wzmacniali i krzepili naród, nawoływali do postaw odpowiedzialnych do sytuacji.

Dziś patrzę na to krytycznie, jest mi nawet wstyd, że wpisałem się w konwencję sztuki historycznej, dziewiętnastowiecznej. Wtedy się o tym nie myślało. Było się w ruchu, stawiało opór. Do tego dochodził entuzjazm. Nieustannie wizyty w mojej pracowni historyków i krytyków sztuki, dosłownie wyrwali moje prace spod pędzla. Nawet muzea z różnych miast je kupowały od razu. Dopiero kiedy wysłannik z Warszawy wręczył mi nagrodę pieniężną Solidarności za twórczość malarską i graficzną na 1983 r., stały się te wizyty tuzów krytyki dla mnie jasne.

Wielu ludzi uważa, że lata 80-te wryły się w naszą psychikę tak głęboko, że nie jesteśmy w stanie otrząsnąć się z tego piętna do dnia dzisiejszego. Przez wiele lat nasza naturalna potrzeba rozwoju była hamowana, więc można powiedzieć, że zamach został dokonany dogłębnie.

Kraków, 13 grudnia 2006

Fragment tekstu zamieszczonego w katalogu wystawy Leszek Sobocki. Komentarz rzeczywistości. Podobizny i znaki, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, ss. 57–59



36

LESZEK SOBOCKI

1934

Z cyklu "Znaczkę polskie III", 1981

linoryt/papier, 48 x 65 cm

sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem u dołu:

'LINO. 32/60 Z CYKLU: "ZNACZKI POLSKIE III" L. SOBOCKI 81 impr.'

ed. 32/60

estymacja:

1 500 – 2 500 PLN

400 – 600 EUR



37

LESZEK SOBOCKI

1934

Z cyklu "Drzwi polskie II", 1982

linoryt/papier, 48 x 65 cm

sygnowany, datowany, numerowany i opisany ołówkiem u dołu:

'LINO. 1/60 Z CYKLU: "DRZWI POLSKIE II". L. SOBOCKI 82. IMP.'

ed. 1/60

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR

SOLIDARNOŚĆ

Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” powstał przede wszystkim w celu obrony praw pracowniczych w 1980. Przez całą dekadę stanowił jednak ostoję opozycji, która doprowadziła do zmiany ustroju w kraju.

„Solidarność” zaczęła formować się w II połowie 1980. Ze względu na tragiczną sytuację gospodarczą, w jakiej znalazła się Polska, przez państwo przetoczyła się fala protestów – początkowo na Lubelszczyźnie, później na Wybrzeżu, a ostatecznie w całym kraju. Pierwszym zrywem, podczas którego wysunięto żądania polityczne, był protest w Stoczni Gdańskiej (14 sierpnia 1980). Przed południem na teren zakładu przedostał się jeden ze zwolnionych wówczas stoczniowców, Lech Wałęsa. W krótkim czasie dołączyli do nich delegaci z innych zakładów pracy. Powołano Międzyzakładowy Komitet Strajkowy, którego przywódcą został Wałęsa. W połowie sierpnia na bramie wejściowej stoczni zawieszono tablicę z 21 postulatami Komitetu Strajkowego. Strajki zjednoczyły w działaniu przedstawicieli różnych grup społecznych i zawodów. To dzięki wspólnemu działaniu Związkowi udało się działać na tak szeroką skalę i osiągnąć tak wiele.

31 sierpnia 1980 podpisano porozumienia sierpniowe, w których władze zobowiązywały się do spełnienia postulatów protestujących robotników. Po tych wydarzeniach komitety strajkowe przekształciły się w komisje założycielskie NSZZ „Solidarność”, a związek oficjalnie zarejestrowano 10 listopada 1980. Zmianę przyniosło ogłoszenie stanu wojennego 13 grudnia 1981, w którego wyniku zdelegalizowano związek. Wielu z jego czołowych działaczy internowano. Organizację odbudowano wówczas w podziemiu jako zdecentralizowany ruch społeczny o bardzo szerokim zasięgu. W szeregi związkowe wstąpiło około 10 milionów osób, a oddziały organizacji zakładano niemal przy każdym zakładzie pracy.

Program „Solidarności” zakładał przede wszystkim obronę praw pracowniczych, decentralizację zarządzania gospodarką, gwarancję niezawisłości sądów oraz demokratycznych form przeprowadzania wyborów na stanowiska państwowe. Innym ważnym aspektem było uwolnienie polskiego społeczeństwa od komunistycznej ideologii, przede wszystkim w zakresie edukacji, kultury, mediów oraz ograniczenia cenzury. Dążenie do realizacji postulatów odbywało się poprzez stosowanie różnorodnych form nacisku na władzę: strajki okupacyjne, demonstracje czy propagandę. „Solidarność”, nie wysuwając jednoznacznych żądań, przedstawiała jednocześnie kompleksowy program zmian ustrojowych w kraju. Związek organizował strajki i demonstracje, wydawał prasę i tworzył radio, bojkotował oficjalne instytucje. Pomagał w organizowaniu doraźnej pomocy dla obywateli w ramach współpracy z Kościołem.

W wyniku kolejnych strajków w II połowie 1988 i postulatów przedstawianych władzy przez Lecha Wałęsę rządzący zdecydowali się na przystąpienie do rozmów. Dnia 18 grudnia 1988 utworzono Komitet Obywatelski, w którego skład wchodził doradca Wałęsy z przywódcą. „Solidarność” wybrała pokojową drogę przemian, której rezultatem było przystąpienie do obrad „Okrągłego Stołu”. Ustalenia trwały od 6 lutego do 5 kwietnia i zaowocowały ponowną legalizacją związku oraz – przede wszystkim – zgodą na zorganizowanie częściowo wolnych wyborów, w ramach których „Solidarność” mogła wystawić swoich kandydatów.

4 czerwca 1989 odbyły się wybory do sejmu kontraktowego. W ich wyniku „Solidarność” zdobyła prawie wszystkie mandaty, które podlegały wolnym wyborom.



W siedzibie „Solidarności”, 1981, źródło: fortepan.hm/Jankó Attila

Solidarność



**W SAMO POŁUDNIE
4 CZERWCA 1989**









38

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938

"Baloniarz I" z cyklu "Symptomy", 1988

olej/piótno, 100 x 70 cm

sygnowany na blejtrame: 'SŁAWOMIR LEWCZUK'

estymacja:

3 500 – 5 000 PLN

800 – 1 100 EUR

LITERATURA:

Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, katalog wystawy, Galeria Pryzmat, Kraków 2019, s. 74 (il.)



SŁAWOMIR LEWCZUK

1938

"Spinacze II" z cyklu "Symptomy", 1980

olej/płótno, 100 x 180 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LEWCZUK 82'

opisany i datowany na odwrociu: 'Z CYKLU "SYMPTOMY" – "SPINACZE" II. 1980R'

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 200 EUR

LITERATURA:Sławomir Lewczuk. Dyscyplina zapisu, katalog wystawy, Galeria Prymat,
Kraków 2019, s. 64 (il.)

„Wspomniana plakatowość jego prac nie ma w sobie nic ze skrótowości myśli. Te obrazy są raczej jak kolejne odsłony tej samej wypowiedzi. To następujące zdania ciągnące się obserwacji. Gdy idzie się na wystawy Sławomira Lewczuka (...) zwraca się uwagę na gęstość. Nie tylko samych pojedynczych obrazów i zawartych w nich ludzi i przedmiotów, ale natłok i natłok prac. (...) Bo symptomy (słowo uzasadnione, bo to nazwa cyklu chyba najdłużej realizowanego przez Sławomira Lewczuka) rzeczywistości, jakie umieszcza w swoich obrazach, to objawy choroby ludzkości”.

Łukasz Gazur



40 †

JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

"Wista. Męćmierz", 1987

olej/piótno, 81,5 x 65,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SempJ'87 | Wista | Męćmierz'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

Zmaganie z materią płótna, którego ślady widoczne są na powierzchni obrazu Sempolińskiego – grudki farby i nierówności powierzchni, a czasem także ślady destrukcji płótna, których autor nie ukrywał – to podstawowe motywy działalności tego artysty. Na poziomie formy malarstwo Sempolińskiego ma wiele wspólnego z „odwilżowym” malarstwem gestu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla lub monochromatyczne powierzchnie były tym, co od lat 50. XX wieku uchodziło za synonim nowoczesności. W przypadku omawianego artysty taka forma malarska była nie tyle znakiem chwilowej mody, ile sposobem malowania, który pozostał z nim do końca jego twórczości. Ważnym elementem sztuki Sempolińskiego, który ewokuje wspomnianą powyżej treść, jest tytuł, w którym bezpośrednio wskazuje się na przekaz nie tylko duchowy, ale też dosłownie religijny.

Od końca lat 70. w malarstwie Sempolińskiego uwidaczniają się dramatyczne wątki egzystencjalne, wyrażone przez zmianę kolorystyki (ciemne błękity, fiolety, zimne szarości) i dokonywanie fizycznej destrukcji płócien. Cykle: „Twarz” (od 1971), „Ukrzyżowanie” (od 1975), „Moc przeznaczenia Verdiego” (1977) i „Czaszka” (od lat 80.) dotyczą problemów z zakresu religii, kultury, filozofii egzystencji. Prace te, będące śladem głębokich przeżyć i przemyśleń, wpisały się w okres przewartościowia lat 80. Postawa prezentowana przez Jacka Sempolińskiego w tym okresie zyskała mu pozycję autorytetu zarówno artystycznego jak i – dzięki licznym wypowiedziom, esejom – intelektualnego.



TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Dyptyk czarny", 1982/3

olej/piótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ TATARCZYK | "DYPTYK | CZARNY" 1982/83 | TATARCZYK'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 300 - 21 800 EUR

WYSTAWIANY:

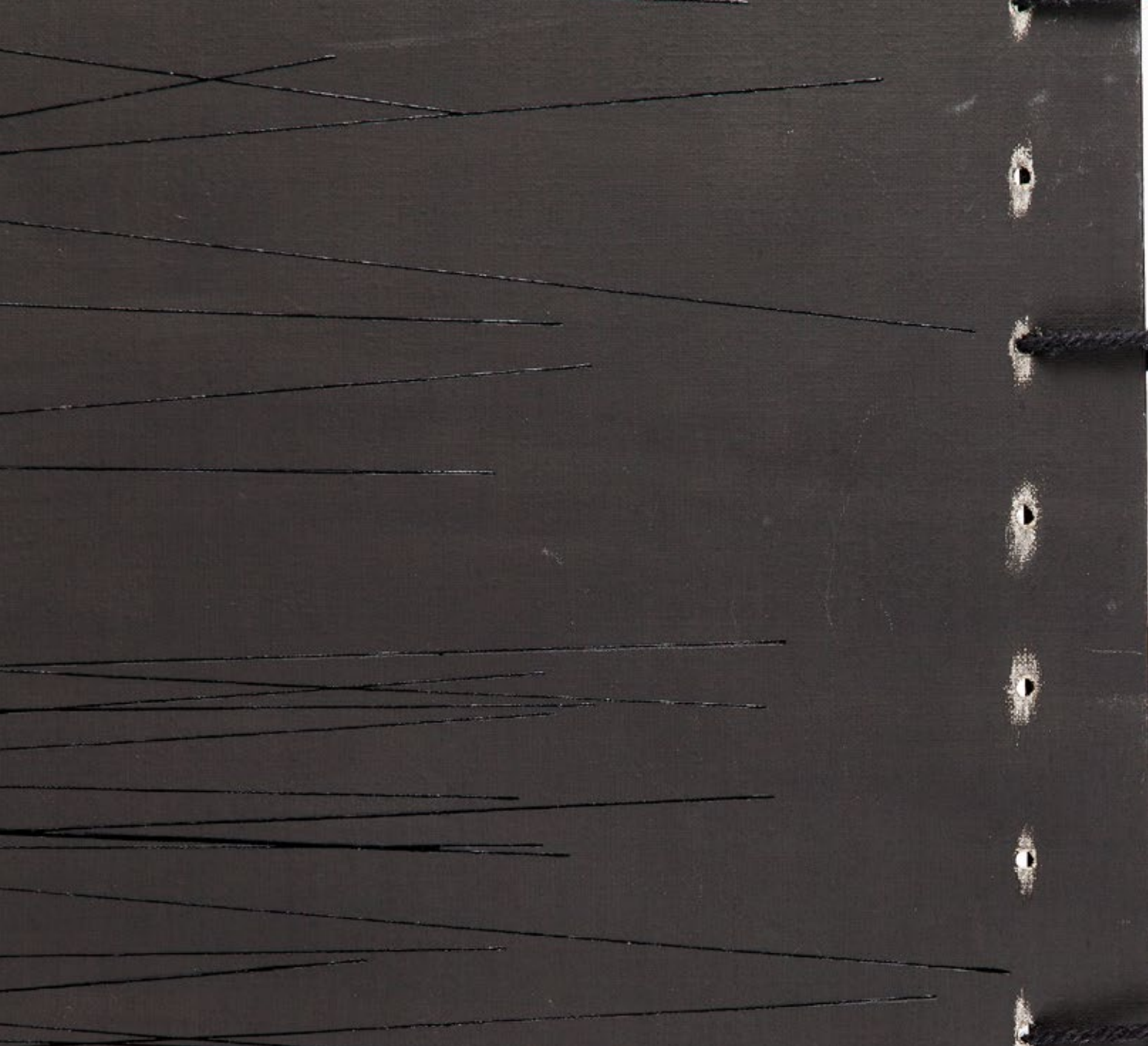
Wystawa indywidualna, Galeria Studio, 1985

Tomasz Tatarczyk – Księgi, Galeria Wizytująca, Warszawa, 16.01-13.02.2016

„Tomasz Tatarczyk jest autorytetem w doniosłej dziedzinie czerni. Jest jej znawcą i analitykiem, badaczem wrażliwym na czystość tonu, tropicielem rzetelnych efektów wydestylowanych z jej potyczek ze światłem”.

Jarosław Mikołajewski [w:] Tomasz Tatarczyk, katalog wystawy w galerii Stara, Lublin 1993, s. nłb.



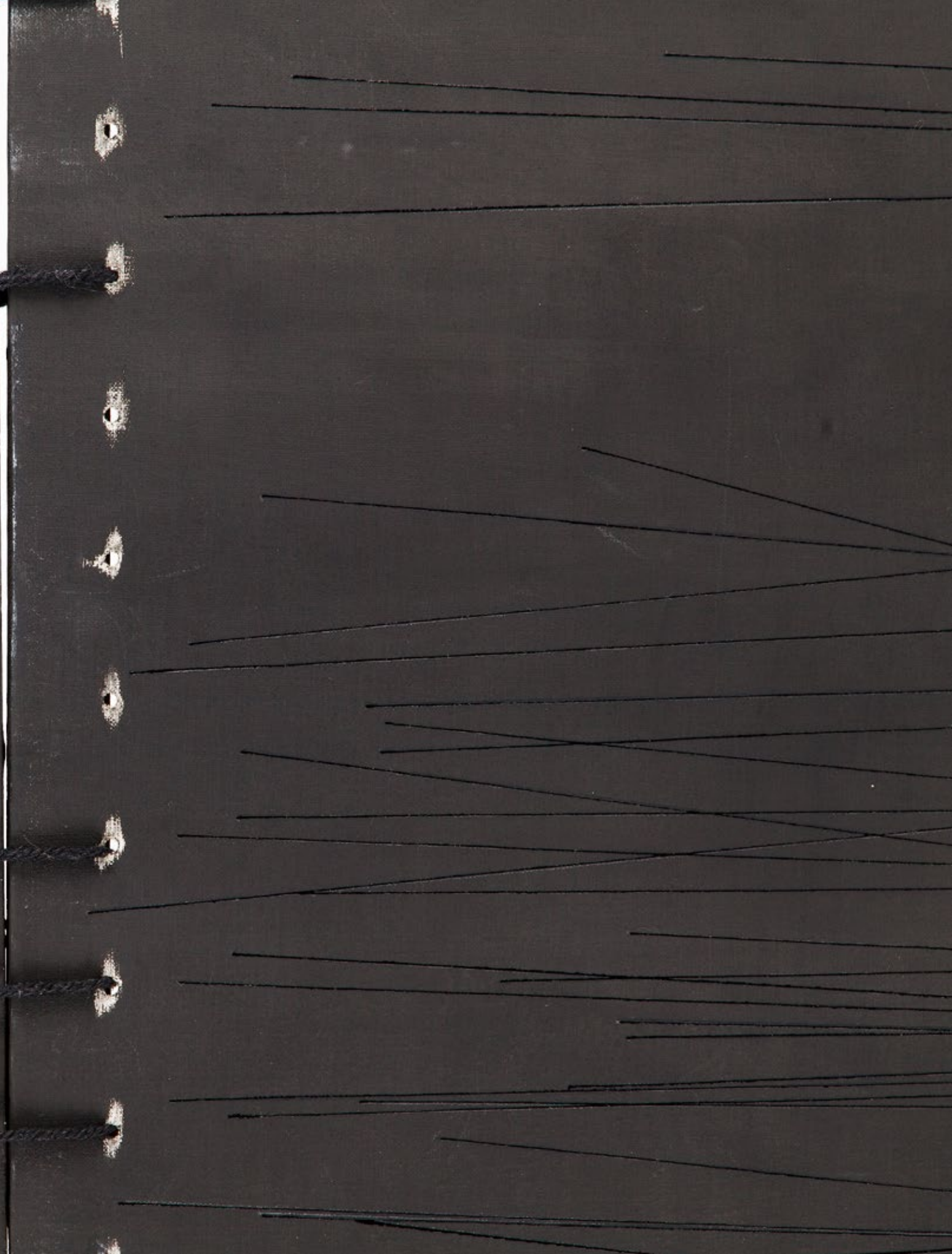


Zaprezentowana praca składa się z dwóch płócien połączonych ze sobą czarnym sznurkiem. Sznurek ten nie tylko scala dwie prace składające się na dyptyk, ale również jest przepleciony wokół zewnętrznych krawędzi realizacji. Prace, które artysta tworzył we wczesnych latach 80., miały charakter eksperymentalny. Lokują się one na pograniczu instalacji, rzeźby, malarstwa, a także prac typu site specific. W tym okresie artysta sięgał po nieszablone rozwiązania oraz testował różnorodne materiały. Obrazy te są dyskretnie podziurawione, artysta w celu połączenia części stosował zwykle sznurek lub zawiasy. W swojej formie praca nawiązuje do kształtu książki, którą można swobodnie otwierać i zamykać, zachęcając jednakowo widza do interakcji. Obiekty te mogłyby być wieszane lub stawiane pionowo. Zaprezentowana praca należy do wspomnianego, wczesnego cyklu prac „Księgi”, jednak artysta po pewnym czasie przestał stosować owo nazewnictwo. Prace jednak nadal wykonywał na tej samej zasadzie i nadawał im podobną formę.

Prezentowana praca zdaje się kontynuować ideę pracy dyplomowej zatytułowanej „Przedmioty bezużyteczne”, którą artysta wykonał na warszawskiej

Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Jana Tarasina. Inspirowany dokonaniem profesora artysta, stworzył cykl monochromatycznych dzieł, które – jak twierdził – miały na celu nieodwzorowanie rzeczywistości, ale uwiecznienie możliwości płynących z obserwacji, pozornie nieinteresujących i porzuconych przedmiotów, takich jak kartka papieru, niemających na celu cieszenia ludzkiego oka. Nie wprawiają w dobre samopoczucie, lecz istnieją same dla siebie. Kompozycje uwieczniające przedmioty tego typu, niejako zamrażają je, a jednocześnie cechują się chłodem.

W latach 80. odbyła się pierwsza wystawa artysty – w galerii Foksal w 1984. Warto wspomnieć, że Tatarczyk jest malarzem, który późno zadebiutował. Początkowo studiował na Politechnice Warszawskiej w latach 1966–72, a następnie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1980–88 był asystentem na Wydziale Malarstwa w tamtejszej Akademii. Jego prace były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych, m.in. w: Galerii Foksal, galerii BWA w Lublinie, Galerii Awangarda we Wrocławiu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Galerii 86 w Łodzi, Galerii Zachęta w Warszawie, Soho Center for Visual Arts w Nowym Jorku, Galerie Ucher, Kolonia.



TOMASZ TATARCZYK

1947–2010

"Stos", 1986

tempera/papier, 150 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | 1986 | "STOS"'

estymacja:

100 000 – 120 000 PLN

21 800 – 26 100 EUR

Zaprezentowana praca pt. „Stos” jest przedstawieniem krzyża na tle charakterystycznego motywu twórczości artysty – chrustu przedstawionego za pomocą charakterystycznych, grubych linii. Tatarczyk malował to, co widział, i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniają zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Niewątpliwie autentyzm, skromność i szczerość jego obrazów stanowią o tym, że znalazły one uznanie u tak wielu odbiorców. W pracach Tatarczyka ujawnia się refleksyjny stosunek do natury, jego malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji. Tym, co charakterystyczne, jest zainteresowanie Tatarczyka wycinkiem rzeczywistości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądanego rezultatu. W malarstwie artysty próżno szukać pogoni za aktualnymi trendami w malarstwie. Nie wynika to z braku erudycji, a jedynie ze świadomej decyzji wyboru drogi twórczej. Patrząc na całość jego dorobku, jawi się nam artysta w pełni dojrzały, który osiągnął pewność i spokój ducha. Choć niektóre z jego obrazów budzić mogą grozę swoim monumentalizmem, to daje się odczytać z nich szczególny rodzaj szczęścia towarzyszącego doniosłości przeżywanej chwili.

Jak opowiadał o swoich pracach sam autor: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście, na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarnobiałych, tchnących pustką i zagubieniem (...). Najpierw mam ogólną ideę. Potem zastanawiam się nad kompozycją. To w znacznej mierze sprawa intuicji, która mi podpowiada, że powinienem zorganizować obraz w ten, a nie inny sposób. Istotne też jest moje doświadczenie. I praca. W jej procesie obraz zaczyna na mnie działać, jakby to on mną kierował” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 256).



KULTUROTWÓRCZA ROLA KOŚCIOŁA

Instytucja Kościoła odegrała niezwykle ważną rolę w polskim życiu społecznym lat 80. XX wieku. Aleksander Wojciechowski pisał: „W polskiej sztuce XX wieku po raz pierwszy mieliśmy do czynienia z ruchem masowym, powstałym spontanicznie, będącym deklaracją filozoficzno-ideową i artystyczną, zgłoszoną przez szerokie grono kilkuset artystów, znajdującym akceptację społeczną. Właśnie dzięki udziałowi wielu tysięcy odbiorców sztuki w różnorodnych działaniach odbywających się we wnętrzach sakralnych, inicjowanych przez twórców (plastyków, literatów, aktorów, filmowców, muzyków i kompozytorów), powstało niepowtarzalne zjawisko wyprowadzenia sztuki ze snobistycznej 'wieży z kości sioniowej'. Wydaje mi się, że między innymi i na tym polega specyfika demokratyzacji kultury” (Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, s. 95).

Z inicjatywy kardynała Stefana Wyszyńskiego zaczęto organizować Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, które odbywały się w największych miejscowościach. Brali w nich udział artyści. Ważne było również Duszpasterstwo Środowisk Twórczych kierowane przez księdza Wiesława Niewęglowskiego. W ciągu lat swojej działalności zorganizowało kilkadziesiąt wystaw, odczytów i spotkań z twórcami.

Niemal w każdym z dużych ośrodków udokumentowano wzmożoną działalność instytucji kościelnych, działających na rzecz kultury. W Warszawie był to między innymi kościół Miłosierdzia Bożego przy Żytniej oraz Muzeum Archidiecezjalne, w Łodzi Galeria „Nawa św. Krzysztofa” przy kościele o. jezuitów, w Poznaniu Muzeum Archidiecezjalne. W Krakowie prężnie działał między innymi ośrodek skupiony wokół kościoła na Mistrzejowicach oraz Klubu Inteligencji Katolickiej. Lista tych miejsc wydaje się wręcz nieskończona.

Wnętrza kościelne były dla artystów tego czasu enklawami, w których mogli swobodnie wystawiać. Dzięki ich powszechnej dostępności w życie kulturalne zaangażowane były również rzesze odbiorców. Tadeusz Boruta wyjaśniał: „Ta specyfika wnętrza kościelnego – otwartej dla wszystkich, niezależnej od komunistycznej władzy przestrzeni publicznej – w dużym stopniu stanowiła o atrakcyjności tego miejsca. Sprzyjała masowej recepcji odbywających się tam wydarzeń artystycznych, jednocześnie budząc niepokój aparatu partyjnego i służb bezpieczeństwa. Na imprezy kulturalne organizowane w świątyniach przychodziły tłumy. Nic więc dziwnego, że władza wszelkimi sposobami starała się uzyskać przyzwolenie ordynariuszy



diecezji na oficjalną kontrolę cenzorską (...) Związek twórców kultury niezależnej lat 80. z Kościołem polegał nie tylko na wykorzystaniu tej instytucji, posiadającej olbrzymią niezależność od państwa, bazę materialną i potencjał poparcia społecznego, lecz na dialogu mocno formującym twórczość artystyczną i osobowości. Zarówno w całokształcie niezależnego życia artystycznego, jak i w konkretnych dziełach sztuki widać mocny wpływ religii katolickiej, myśli teologicznej, a zwłaszcza personalizmu chrześcijańskiego” (Tadeusz Boruta, Pokolenie '80..., katalog wystawy, Kraków 2010, s. 36–38). Wiele z tych przykładów znaleźć można w pracach prezentowanych w niniejszym katalogu.

Oprócz sfery kulturalnej warto również zwrócić uwagę na aspekt poczucia narodowej tożsamości. Jedną z głównych ról w jej budowaniu odegrał Jan Paweł II, wybrany na papieża w 1978. Jego pielgrzymki do kraju gromadziły wielomilionowe tłumy i były najlepszym potwierdzeniem na klęskę dążenia władz komunistycznych do zniwelowania wartości religii w życiu codziennym Polaków.



43 †

JACEK SIENICKI

1928–2000

"Wnętrze pracowni (szare)", 1986

olej/piótno, 146 x 95,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '86 JS'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jacek Sienicki | ol.pt. 1986 | "WNĘTRZE | PRACOWNI" | SZARE.'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 300 – 21 800 EUR

„Sienicki włada kolorem w sposób wyborny i wyrafinowany. Dla jego mistrzostwa w tym względzie miał być może znaczenia wpływ polskiego postimpresjonizmu, który panował w warszawskiej akademii w latach jego studiów. Nie uformował go jednak ten wpływ w całkowitej opozycji do impresjonizmu, do jego estetyki i filozofii. Nie ma tu postimpresjonistycznych utopii piękna. U Sienickiego gry kolorów obarczone są ciężarem egzystencji. Dużo tu czerni i szarości, a nade wszystko stanów barwnych pośrednich – brązo-czerni, fioleto-szarości. Gdy występuje na przykład czerwień – a Sienicki umie rozjarzyć czysty, nasycony kolor – wydaje się, że i na niej spoczywa jakaś odpowiedzialność. Z tej sztuki niefrasobliwość została wykluczona.

Sienicki posługuje się najchętniej rozległymi ciągłymi plamami barwnymi, równie jednak charakterystyczne są dla niego ostre krawędzie-profile (boczne lub skośne), które tworzą czasem siatkę górującą w swej wyrazistości nad 'mięszcem' barwnym przedstawień. Mistrzostwo jego wyraża się w zintegrowaniu tych przeciwstawiających się sobie elementów. Nie opuszcza go świadomość, że malowanie jest lepieniem z kolorów i że linia, nim jeszcze uformuje się w linię, jest barwą i musi pozostawać w określonym stosunku do innych barw na obrazie. Ta integracja nazywa się inaczej doskonałością formy”.

Janusz Jaremicz, „Malarz osobny” [w:] Jacek Sienicki, katalog wystawy, Galeria Browarna, Łowicz, ss. 20-22



44 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Kwiaty", 1984

olej/piótno, 55 x 40 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | 1984 | "KWIATY"'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR

„Czuję się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą. Co oznacza, że muszę je mieć obok siebie. Oczywiście mam też nadzieję, że portretuję siebie. Nadaję piętno obrazowi, piętno wynikające ze mnie. Z całego mojego życiorysu, moich chorób, przeżyć, radości i smutków. To piętno istnieje w każdym obrazie”.

Jacek Sienicki



45 †

SŁAWOMIR KARPOWICZ

1952–2001

"Wigilia 81", 1982

olej/ płótno, 50 x 73 cm

sygnowany i opisany p.d.: "WIGILIA I S. KARPOWICZ"

na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 200 EUR

„Malarstwo Karpowicza można interpretować jako ekspresjonizm, zdyscyplinowany kubistycznym uporządkowaniem formy, przesiąknięty nokturnowym nastrojem Krakowa i specyficznym piętnem ostatniej dekady końca XX wieku. Nie znaczy to jednak, aby obrazy Karpowicza były manieryczne i rozsiewały chorobliwy niepokój. Przeciwnie, pomimo swej głębokiej mroczności i nasycenia, mają one w sobie coś solidnego i konstruktywnego, co noszą w sobie i rozwijają natury witalne i zdecydowane, kierujące się na ogół niezawodną intuicją, aczkolwiek mające gdzieś ukrytą iskrę niszczycielskiej nostalgii i przerażenia egzystencjalną otchłanią bytu”.

Stanisław Tobiasz, *W osłonach mroku. Obrazy Sławomira Karpowicza*, listopad 1995



46 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Postać walcząca z wężem II", 1989

olej/płótno, 160,5 x 120,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'AR 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER ROSZKOWSKI I
458 "POSTAĆ WALCZĄCA Z WĘŻEM I [adres artysty]'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 600 – 10 900 EUR

POCHODZENIE:

Villa Struvego, 2004

kolekcja prywatna, Polska

„Postać walcząca z wężem” pochodzi z końca dekady lat 80. XX wieku, kiedy w twórczości Aleksandra Roszkowskiego pojawiały się kompozycje figuralne, niekiedy czerpiące swoją tematykę z tradycji malarstwa dawnego, historii czy mitologii. Były to przykładowo przedstawienia obrazujące ukrzyżowanie Chrystusa czy mitologiczną scenę ukarania Laokoona i jego synów przez bogów za sprzeniewierzenie się ich zamiarom. Wydaje się, że reprodukowany tutaj obraz Roszkowskiego w jakiś sposób nawiązuje do ostatniej z wymienionych scen, przedstawia bowiem postać z wężem, posiada zatem cechy wspólne ze wskazaną, mitologiczną sceną. Postacie malowane wówczas przez artystę dzieliły zarówno cechy anatomiczne, jak i stylistyczne. Na poziomie anatomii łączył je brak – były to korpusy zdekapitowane. Malowane były w ciemnej tonacji, jednak zawsze z domieszką czerwieni, co czasami daje wrażenie ciał zalanych krwią. Wszystkie one dają dramatyczne wrażenie, ukazane są zwykle w napięciu, w stanie walki czy poddania ich przemocy. Uważa się, że tym, co dzieliło prace Roszkowskiego od malarstwa Nowej Ekspresji lat 80., był brak ironii, kpiny i obsceniczności. Jest to istotna różnica, nie zmienia to jednak faktu, że również omawiane tutaj malarstwo cechuje tak ważna dla ówczesnej sztuki siła wyrazu używana „brutalnym” sposobem malowania: szkicowość, widoczny dukt pędzla i niezwykle ekspresyjne tło, na którym przecinają się grube pasy farby. Wszystko to oddaje „klimat” okresu, w którym obraz powstał, i charakterystycznej dla niego stylistyki, niezależnie od tego, jaką etykietę przyporządkujemy temu malarstwu.



47

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Postać z podniesionymi rękoma", 1988

olej/piótno, 188 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER I ROSZKOWSKI | "POSTAĆ Z PODNIESIONYMI RĘKOMA" | 1988'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

WYSTAWIANY:

Galeria Test, Warszawa, 1989



48 †

TADEUSZ BORUTA

1957

"Brzask", 1987/1989

olej/piótno, 190 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TADEUSZ BORUTA |
BRZASK 1987/1989 | OLEJ NA PŁÓTNIE 190 x 190'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR



METAFIZYKA MALARSTWA

„Do kategorii rozważań nad nieuchronnością losu człowieczego należą także płótna Tadeusza Boruty. W cyklu 'Eli, Eli, lema sabachthani' (1984–1985) artysta przedstawia korowód nagich postaci. Jedna z nich niesie na rozłożonych ramionach drewnianą kłodę, tworząc wraz z ciałem znak krzyża czy ukrzyżowanego. W swym pochodzie zatrzymana zostaje przez kurtynę czerwieni. Inna, również obciążona tym samym ciężarem, zmierza już w bezkresną dal nieodgadnionego przeznaczenia. Wreszcie ten sam mężczyzna, już martwy, leży na rozpostartym płótnie ('Całun'). W sumie – używając słów artysty – tworzył on 'misterium budowane na zasadzie paraboli między drogą Męki Jezusa a naszą ludzką pielgrzymką z ziemi niewoli do Ziemi Obiecanej...'.

Boruta dba o staranny modelunek postaci i przedmiotów, posługuje się formą monumentalną, wzorowaną na klasycznym kanonie mistrzów renesansu. Jednocześnie różni się od nich zasadniczo, odrzucając zmysłowość sztuki Odrodzenia oraz bezpośredni związek między rzeczywistością a jej malarskim przekazem. Pozostaje w świecie symbolu i problematyki metafizycznej – tak o Tadeuszu Borucie pisał Aleksander Wojciechowski w 1992 (Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, ss. 19–21). Prezentowane w katalogu prace artysty potwierdzają tezy o odwoływaniu się artysty do tradycyjnego malarstwa, szczególnie w jego wczesnym wydaniu. Boruta, malując niemal fotograficznie, w dużych formatach odwoływał się do ikonografii chrześcijańskiej. Wraz z żoną, Aldoną Mickiewicz, od początku lat 90. wykonał wiele realizacji wyposażenia obiektów sakralnych (m.in. polichromii klasztoru Monte San Savino we Włoszech, w Lubniu oraz Smugawie). Wojciechowski w przywoływanym tekście cytował wypowiedź samego artysty: „Egzystując, doświadczamy własnej niewystarczalności i niepewności. Nasz byt jawi się nam jako kruchy i wewnętrznie rozdarty. Wszystkim naszym przeżyciom towarzyszy doświadczenie lęku i trwogi. Szczególnie mocno doświadczamy tej egzystencjalnej niewystarczalności w sytuacjach granicznych. Cięży nam nasze JA. Powszechnym zjawiskiem stała się ucieczka osoby w ogólność, chęć pozbycia się świadomości własnego JA na rzecz świadomości zbiorowej” (dz. cyt., s. 21–23).

Boruta, oprócz czynnej działalności artystycznej, prowadzi również działalność naukową w zakresie hermeneutyki i teologii dzieła sztuki. Wstąpił się również jako kurator wystaw, szczególnie w ramach obiegu kultury niezależnej w latach 80.





49 †

ALDONA MICKIEWICZ

1959

"Błędne koło", 1982

olej/plótno, 38,5 x 46,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'A. MICKIEWICZ | BŁĘDNE KOŁO | 1982 | OL. PŁ. | AM'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 200 EUR

W opisie wystawy Aldony Mickiewicz w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu (2017) kuratorka Agnieszka Bartków pisała: „W swej twórczości Mickiewicz jest jak alchemik, który bada świat ludzi zamknięty w przedmiotach, które to właśnie człowiek porzucił, zniszczył, zużył. Choć dostają dzięki artystce swoją „drugą szansę” i mogą ponownie zaistnieć, nie służą już swemu pierwotnemu celowi, stają się teraz współczesną wersją rozpowszechnionego w sztuce motywu z Księgi Koheleta – przemijającego piękna.

Debiut Aldony Mickiewicz przypadł na lata 80. XX stulecia – okres niezwykle ważny, ale też wyjątkowy w historii rodzimej sztuki, tak jak wyjątkowa była i pozostaje do dziś twórczość malarska i rysunkowa artystki. Warsztat dawnych mistrzów stanowił dla niej inspirację – wzór, który postanowiła kontynuować w swoich pracach”.

W twórczości artystki dominują odmalowane z weryzmem martwe natury, niemalże zawsze podbudowane elementem wanitatywnym. Mickiewicz zajmuje zagadnienie „duchowości materii”, często pokazywanej jako przemijająca, już zniszczona. Nie inaczej dzieje się w prezentowanym

plótnie przedstawiającym zbiór zaschniętych roślin, liści, czaszek małych ptaków i zwierząt oraz muszli. Ułożone w krąg tworzą tytułowe błędne koło i są dosadnym świadectwem upływającego czasu. Mickiewicz o swoich pracach mówiła: „Nigdy w sposób świadomy nie staram się przedmiotu upiększać, powiedziałabym, że wręcz przeciwnie – staram się wydobyć całe to zniszczenie, upodlenie. Chcę wydobyć z przedmiotu drogę, jaką on przebył, jego życie. Bo naprawdę jest tak, że odciskamy się w przedmiotach, to wszystko gdzieś w nich jest, one mają w sobie pamięć, którą warto przywołać. Myślę, że sam fakt przeniesienia przedmiotu z powszedniości, wydobycia z kontekstu i uważnego przyglądania się, sprawia, że on pięknieje, nabiera godności. To są zwykłe przedmioty porzucone, upodlone, natomiast w momencie, kiedy przyjrzymy im się samodzielnie, ukazują nam całe bogactwo, różne warstwy i poziomy – jest ten poziom fizyczny, te zmarszczki na ciele, ale jest też cała głębia znaczeń, sfera symboliczna. Być może stąd bierze się to, co nazywasz pięknem” (Malarstwo, czyli profesja. Z Aldoną Mickiewicz rozmawia Krystyna Czerni, „Znak”, marzec 2010, dostęp: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6582010z-aldona-mickiewicz-rozmawia-krystyna-czernimalarstwo-czyli-profesja>).



50

ANDRZEJ KONWERSKI

1941

"Clown V", 1980

akryl/płótno, 140,5 x 110 cm

sygnowany p.d.: 'A. KONWERSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.KONWERSKI | "Clown V" | 110x140 akryl'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 700 – 3 500 EUR

WYSTAWIANY:

Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., Muzeum Literatury

im. Adama Mickiewicza, Warszawa, 14.05–20.09.2009

LITERATURA:

Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., katalog wystawy,

[red.] A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2009, poz. kat. 26, ss. 156 (il.), 198

„Artystą osobnym pozostaje Andrzej Konwerski. Bohaterem jego obrazów jest ludzki tłum, tłum statystów, biorący udział w dramatycznym spektaklu historii, a zarazem jej tworzywo, materia przez tę historię niszczona i deformowana. Rzeczywistość w obrazach tego artysty zawężona zostaje do dwutaktu czerwieni i czerni, barw, które stają się znakami bolesnej egzystencji i zwęglonego świata. Milczący, upokorzony tłum pokornie oczekuje w kolejce na odjazd statku odpływającego w wymarzone zamorskie krainy lub stłoczony pod stalowym niebem w milczeniu wsłuchuje się w przemowę magów w pierrotowskich czapkach i kryzach, czy raczej okrutnych błaznów, powołanych, jak w wierszu Czesława Miłosza, 'na pomieszanie dobrego i złego'”.

Łukasz Kossowski, [w:] Cudowne lata. Muzyka. Poezja. Malarstwo. Lata 70., 80., katalog wystawy, Warszawa 2009, s. 147



51 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

Bez tytułu, 1985

olej/ płótno, 130 x 99,8 cm

sygnowany l.d.: 'E. Markowski'

datowany i opisany u góry: 'WARSZAWA. KWIECIEŃ - 1925. 2.6. [nieczytelne]'

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

15 300 - 26 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Monograficzny pokaz prac artysty, Galeria Milano, Warszawa,

6-22 października 2003





TEL. 1.111.111, 1.111.111



dimanche sera m. 11.00 - la coppia
domani a m. 11.10 di Roma 31.11.11
per grande di archivio - 42-50
in li stampa al punto centrale
di Aquila. ~~Il grande archivio~~ anni
Tel. **TRONTO IVAS TAVU**
Kubio **BUDAPEN**
To 77 **45 2/a**
tel. 660 540
W&N 40 T&N, T&N

Choć Eugeniusz Markowski nie należał do pokolenia twórców nowej figuracji, bardzo często zaliczano go w ich poczet. Bohaterem obrazów malarza najczęściej jest człowiek poddany presji emocji i atawistycznych pragnień, postać zdeformowana, na poły śmieszna, na poły tragiczna. „Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę. Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych

przez niego ludzi czyni raczej 'człekokształtne' figury o wylbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony - za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyesteta, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk. W sposobie deformacji i w środkach malarskich zbliża się często do 'art brut', czyli 'sztuki surowej', której twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem jest malarz francuski Jean Dubuffet" (Jerzy Zanoziński, Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974, s. 78).





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA,
"WESELE NA UKRAINIE"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
15 KWIEŹNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 MARCA 2021
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 KWIEŹNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 MARCA 2021
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



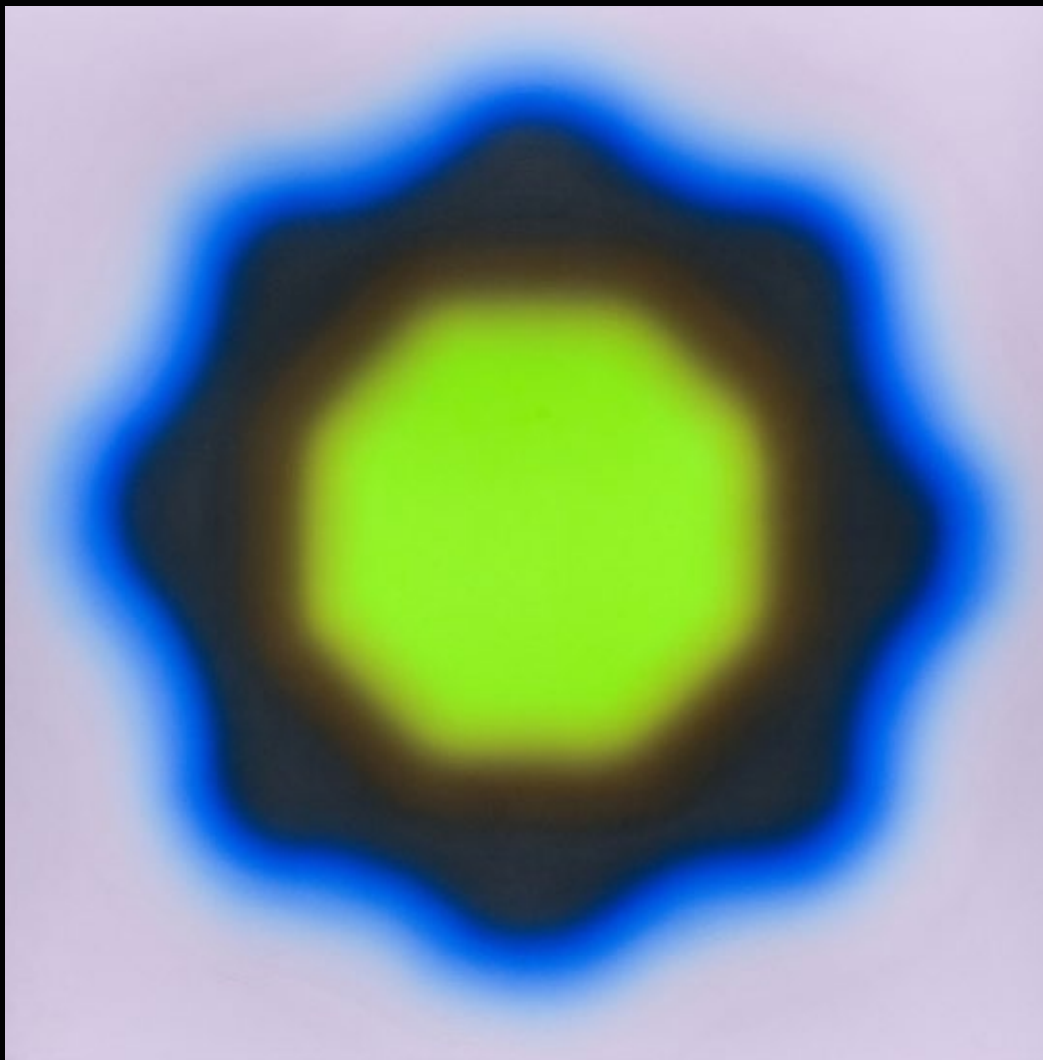
PRACE NA PAPIERZE
18 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIEŹNIA 2021
kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
10 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 MAJA 2021
kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 000 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
22 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MARCA 2021
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE
13 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 KWIETNIA 2021
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
27 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 KWIETNIA 2021
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
17 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 MAJA 2021
kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 18 MAJA 2021, 19:00

TEOFIL KWIATKOWSKI
„Matka z dzieckiem”



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

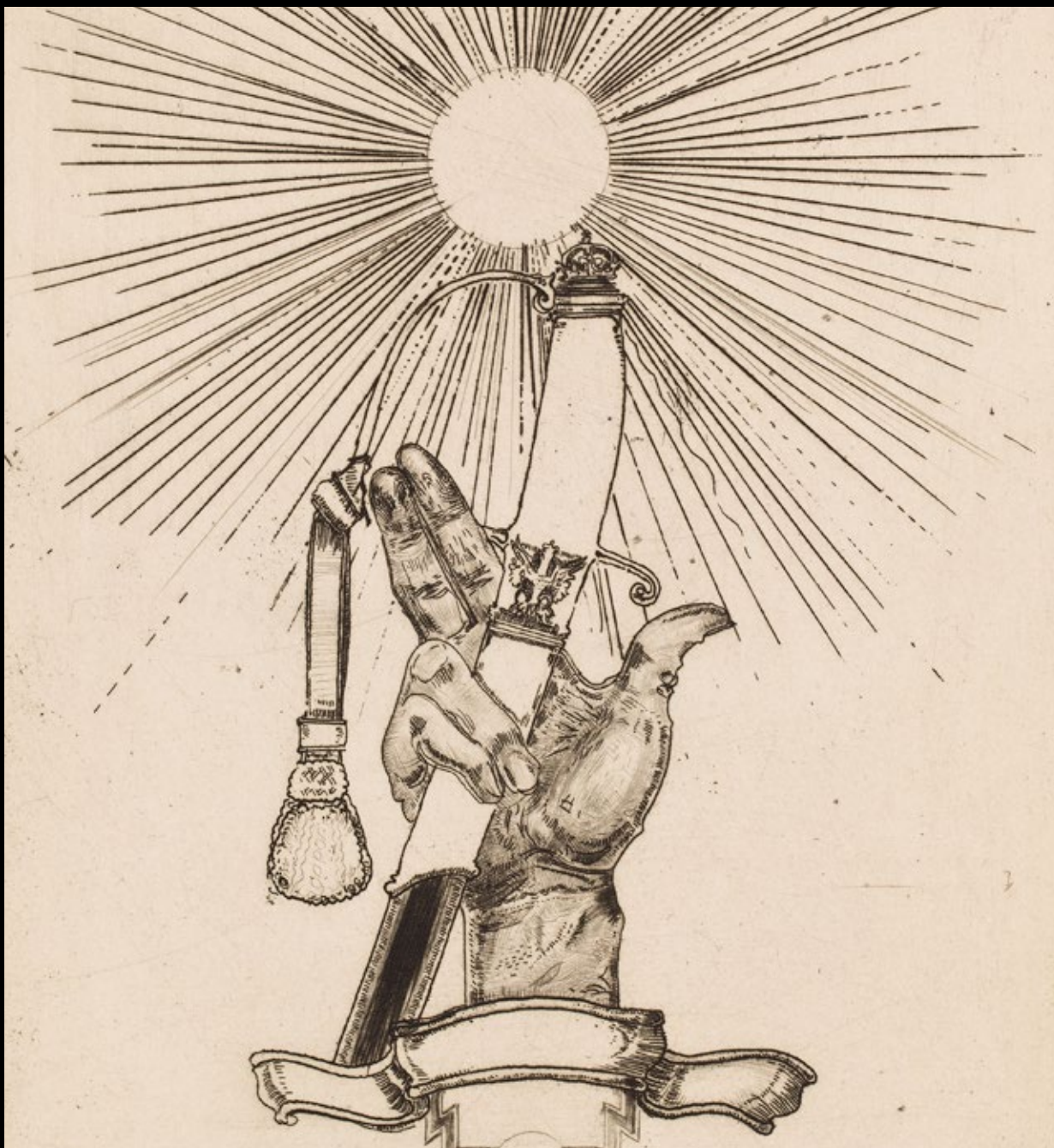
4 – 18 maja 2021

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 KWIETNIA 2021, 19:00

GUSTAW GWOZDECKI
„Przysięga II” („Alegoria szabla w słońcu”), ok. 1928



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 kwietnia 2021

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ð - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

6. Tabela postąpięć

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpię. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpię, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mail) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochowac należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpię. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyrogożenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENТА

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:

- a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
- b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
- c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
- d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniem i nazwiskiem artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

DESA
UNICUM

Data i podpis klienta składającego zlecenie



BILLOU BILLOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

