

DESA
UNICUM

MAGDALENA ABAKANOWICZ

SYNTEZA SZTUK

AUKCJA 23 LISTOPADA 2023 WARSZAWA

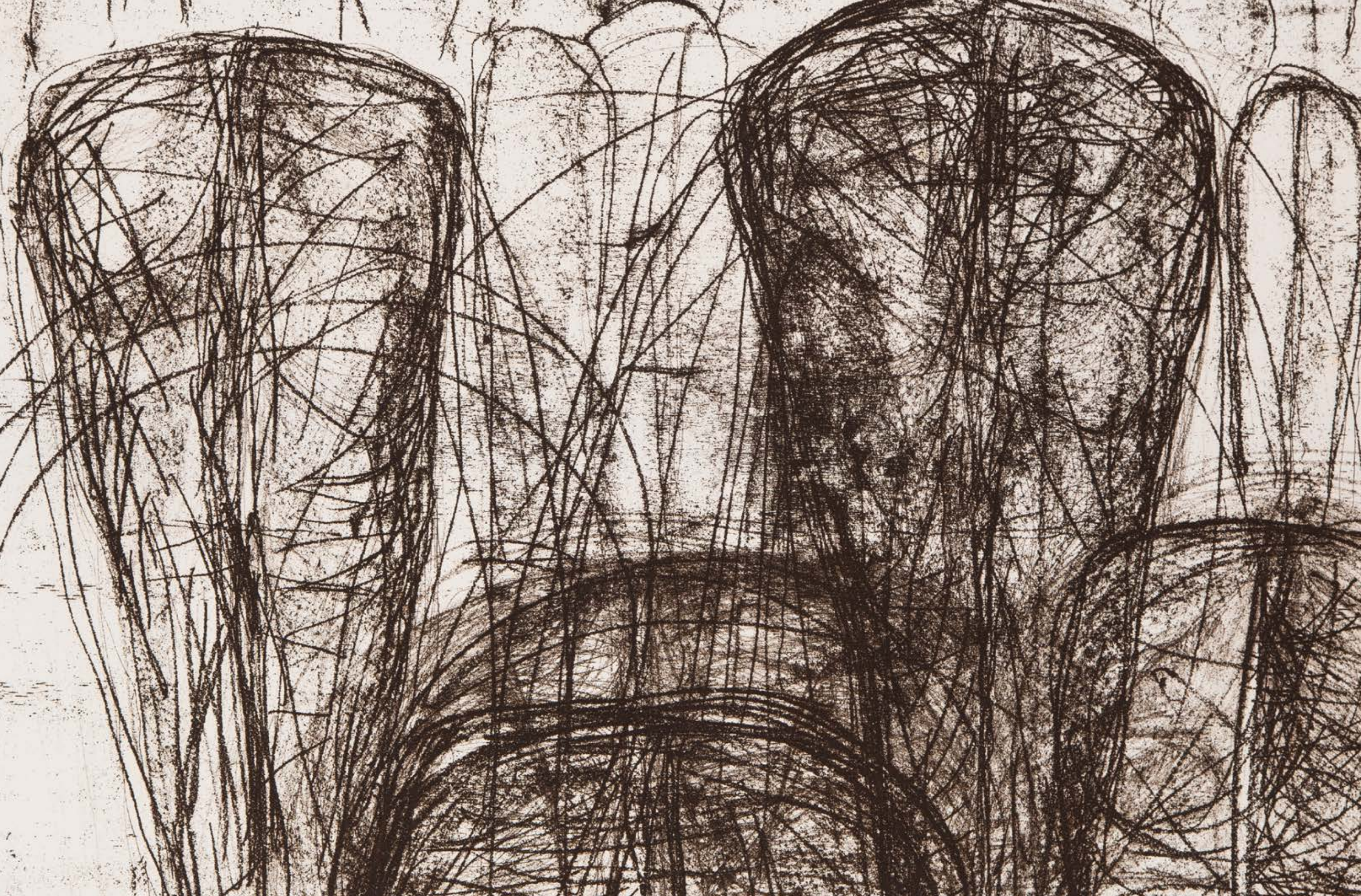






















MAGDALENA ABAKANOWICZ

SYNTEZA SZTUK
THE SYNTHESIS OF THE ARTS

AUKCJA 23 LISTOPADA 2023 / 23 NOVEMBER 2023

CZAS AUKCJI
23 listopada 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 23 listopada
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY
Wiktor Komorowski
tel. 788 260 055
w.komorowski@desa.pl

Natalia Kowalek
tel. 880 334 401
n.kowalek@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA 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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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





Przekazujemy w Państwa ręce katalog szczególny, ponieważ zawiera on całą panoramę dokonani artystycznych Magdaleny Abakanowicz. Znajdą w nim Państwo bardzo rzadko występujące na rynku aukcyjnym tkaniny, a także realizacje na papierze, ryciny czy wreszcie prace olejne na płótnie. Rysunki na papierze, akwarele, grafiki oraz oleje obrazują sposób myślenia twórczyni o formach przestrzennych i stanowią przykład artystycznej syntezy sztuk. Abakanowicz, jako jedna z nielicznych współczesnych artystów, potrafiła wyrazić to samo doznanie zmysłowe za pomocą różnych technik. Tym samym, obcując na przykład z jej gobelinami, możemy doznać tych samych wrażeń co podczas podziwiania jej prac olejnych czy też realizacji w jucie lub brązie. W katalogu oczywiście nie zabraknie również rzeźbiarskich postaci, tak charakterystycznych dla sztuki Abakanowicz. W tym względzie warto podkreślić mnogość i różnorodność materiałów, z jakich zostały wykonane te rzeźby. W katalogu znajdują Państwo realizacje tego tematu, rzeźby wykonane w tkaninie jutowej, patynowanym brązie, betonie czy wreszcie stali spawanej.

Katalog prezentuje przeszło 30 obiektów z różnych okresów życia Abakanowicz, w tym aż 6 tkanin. To właśnie realizacje tkackie zasługują na szczególną uwagę, zwłaszcza w kontekście ostatnich wydarzeń w świecie sztuki. Abakany często są nazywane dziełami totalnymi, które, podobnie jak architektura działają na wiele zmysłów, nie tylko wzrok czy dotyk. Jest to szczególnie ważne w kontekście bardzo „ucieleśnionej” oraz „włóknistej” twórczości Abakanowicz. Jak sama mówiła, człowiek to „struktura włóknista” i ten zamysł jest najbardziej widoczny właśnie w tkaninach. Gobeliny artystki bardzo rzadko pojawiają się na aukcjach. Można je natomiast spotkać w otoczeniu muzealnym, na przykład w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu, Muzeum Włókiennictwa w Łodzi czy też w Tate Modern w Londynie. Stworzone w latach 70. i 80. gobeliny od dłuższego czasu inspirują artystów działających w różnych obszarach twórczości artystycznej, o czym najlepiej świadczy ostatni pokaz Aleksandra McQueena podczas tegorocznego paryskiego tygodnia mody. Żegnając się z marką projektantka Sarah Burton, zainspirowana twórczością Magdaleny Abakanowicz, uczyniła artystkę bohaterką swojej ostatniej kolekcji. Przedstawione w katalogu tkaniny z uwagi na swój charakter w pełni nawiązują do tego, co zaprezentowała Sarah Burton w Paryżu. Szczególnie Abakan zatytułowany „Black” łączy się z wizją projektantki: jego trójwymiarowość i performatywny charakter są wyraźnie związane z jej koncepcją modową. Dodatkowo abakany, podobnie jak ubrania, mogą być odbierane także zmysłem węchu ze względu na swoisty zapach sisalu (włókna otrzymywanego ze specjalnego gatunku agawy), tym samym stanowiąc przykład artystycznej synestezji.

Składamy szczególne podziękowania pani Mary Jane Jacob, pani Zuzannie Grzeszek, pani Magdalenie Grabowskiej, pani Joli Goli, pani Magdalenie Grabowskiej oraz panu Stasysowi Eidrigevičiusowi za konsultacje merytoryczne oraz udostępnienie materiałów do stworzenia tego katalogu. Dziękujemy również Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego.

Składamy szczególne podziękowania za pomoc w przygotowaniu tego katalogu The Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation.

The catalogue we are presenting to you is special because it contains the entire panorama of Magdalena Abakanowicz's artistic achievements. It includes textiles, which are very rarely found on the auction market, as well as works on paper, prints and oil paintings on canvas. Drawings on paper, watercolours, prints and oil paintings demonstrate the artist's way of thinking about spatial forms and constitute an example of the synthesis of the arts. Abakanowicz was one of the few contemporary artists to be able to express the same sensual experience using different techniques. Hence, when interacting with her tapestries, one can experience the same sensations as when admiring her oil paintings or her works in jute or bronze. The catalogue would not be complete without sculptural forms, so characteristic of Abakanowicz's art. That said, it is worth emphasising how varied the sculptures are when it comes to the multiplicity and variety of materials used. The catalogue showcases sculptures made of jute fabric, patinated bronze, concrete, and welded steel.

The catalogue features over 30 pieces from different periods in Abakanowicz's life, comprising of six fabric works. These pieces merit particular attention, especially considering recent developments in the world of art. Abakans are frequently referred to as complete works because they stimulate many senses, not just sight or touch, just as architecture does. This is particularly significant in the context of Abakanowicz's highly 'embodied' and 'fibrous' work. As the artist herself noted, the human body is a „fibrous structure” and this idea is best expressed through textiles. The artist's tapestries very rarely make it to auction. Instead, they can be found in museum settings, such as the Four Domes Pavilion in Wrocław, the Textile Museum in Łódź or the Tate Modern in London. Tapestries created by the artist in the 1970s and 1980s have long inspired artists working in various fields of artistic creation, as best evidenced by Alexander McQueen's recent show at this year's Paris Fashion Week. In her farewell show, designer Sarah Burton, inspired by the work of Magdalena Abakanowicz, made the artist the heroine of her latest collection. The textiles presented in the catalogue are, by their very nature, fully evocative of what Sarah Burton presented in Paris. In particular, the Abakan entitled „Black” is in line with the designer's vision: its three-dimensional character and performative nature are clearly linked to her fashion concept. Abakans, like clothes, can also be perceived with the sense of smell due to the peculiar smell of sisal (a fibre obtained from a special species of agave), thus providing us with an example of artistic synesthesia.

We would like to express our gratitude to Ms Mary-Jane Jacob, Ms Zuzanna Grzeszek, Ms Magdalena Grabowska, Ms Jola Gola and Mr Stasys Eidrigevičius for their expert consultancy and for providing the materials for this catalogue. We also extend our special thanks to The Foundation of Magdalena Marta Abakanowicz-Kosmowska and Jan Kosmowski.

We are particularly grateful to the Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation for helping us with the preparation of this catalogue.

Wiktor Komorowski



ABAKANOWICZ
Arts and Culture Charitable Foundation

Magdalena Abakanowicz dała się poznać światu przede wszystkim jako artystka niezależna, często zmierzająca pod prąd ówczesnie panującym modom i kwestionująca zastale schematy. Ta najważniejsza przedstawicielka polskiej powojennej sztuki zdobyła sławę już w latach 60. dzięki nowatorskiemu podejściu do tkaniny, która między innymi za jej sprawą przestała być postrzegana jako efekt prac rzemieślniczych i została podniesiona do rangi rzeźby. Monumentalne tkaniny zwisały z sufitów najważniejszych galerii sztuki na świecie i na dobre pozwoliły zerwać z tradycyjnym postrzeganiem umiejscowienia gobelinu przy ścianie. Abakany stały się znakiem rozpoznawczym artystki i bardzo mocno wprowadziły w ówczesny dyskurs tematykę związaną ze sztuką kobiet. Abakany i ich „kobieca” aura nie były łatwe do przyjęcia przez krytykę i pozycjonowały artystkę w absolutnej czołówce światowej awangardy artystycznej. Kluczową w tym względzie zdaje się nagroda, jaką Abakanowicz otrzymała w 1962 na I Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie. Biennale zorganizowane w Muzeum Kantonalnym Sztuk Pięknych w Lozannie spopularyzowało w świecie polską tkaninę artystyczną i otworzyło drzwi prestiżowych galerii i muzeów na całym świecie właśnie dla sztuki tkackiej znad Wisły.

W latach 70. w centrum zainteresowań twórczyni znalazła się kondycja ludzka, z pracowni autorki zaś zaczęły wychodzić pierwsze skorupy ludzkie, wydrążone od środka, o fakturze przypominającej skórę. Artystka poświęciła się zgłębianiu natury człowieka, a także jego relacji z fauną i florą. Jej prace, niezależnie od medium, wymykają się jakimkolwiek próbom kategoryzacji. Abakanowicz wciąż na nowo zadawała egzystencjalne pytania, których uniwersalizm czyni jej dorobek ponadczasowym. Dzieła artystki nieprzerwanie zachwycają publiczność polską i zagraniczną. Już na początku swojej kariery rzeźbiarka zyskała światowy rozgłos, a jej plenerowe realizacje można oglądać w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Izraelu, Włoszech i wielu innych, ważnych lokalizacjach.

Abakanowicz często jest określana mianem „artystki totalnej”, sama wołała mówić o sobie „artystka osobna”. Działalność artystyczną Abakanowicz jednak najpełniej opisuje chyba sformułowanie „synteza sztuk”. Jej twórczość jest kojarzona przede wszystkim ze sztuką wizualną. Mało kto wie, że artystka przywiązywała także ogromną wagę do słów. Ponoć mówiła w siedmiu językach, które służyły jej przede wszystkim poznawaniu innych kultur. Bardzo zależało jej na tym, by jej przekaz nie został zatarty między słowami lub w złym tłumaczeniu (lost in translation). Niezwykle ceniła sobie tradycję pisania listów oraz wierszy. To w nich precyzyjnie opisywała swoje przemyślenia i uczucia.

W wierszu „Grain of Sand” („Ziarno piasku”) pisała:

„Pogrążam się w tłumie, jak ziarno w sypkim piasku.
Zatracam siebie wśród anonimowości spojrzeń,
ruchów, odorów, we wspólnym pochłanianiu
powietrza, pulsowaniu soków pod skórą.
Staję się jakby komórką tego bezbrzeżnego
organizmu, należę do innych osobników,
komórek już pozbawionych wyrazu, już
wtopionych w siebie nawzajem.
Niszcząc się wzajemnie, odnawiamy się,
nienawidząc – stymulujemy jedni drugich”.

Magdalena Abakanowicz, Grain of Sand [w:] Working Process e non Solo, kat. wyst., Collezione Gori, Fattoria di Celle 2002, s. 23

Abakanowicz bardzo ceniła sobie cytāt z książki Okakury Kakuzō „Księga herbaty”: „Kto poszukuje doskonałości, musi odkryć we własnym życiu odbłask wewnętrznego światła” (Okakura Kakuzō, The Book of Tea, Vermont i Tokio 1997, s. 52). Napisana w 1906 książka była niezwykle ważna dla Abakanowicz. To lakoniczne wprowadzenie do japońskiej estetyki i sztuki życia dla zachodnich czytelników. Rodowity Japończyk pisał w niej o historii i znaczeniu picia herbaty w społeczeństwach Wschodu, rozwijając przy tym wątki dotyczące filozofii, religii i szeroko rozumianej estetyki. Okakura tłumaczył, czym dla Japończyków jest kultura parzenia i picia herbaty oraz wyjaśniał jej wpływ na sztukę i architekturę. Autor twierdził, że możliwe jest porozumienie między Wschodem a Zachodem, lecz niezbędne pozostają wiedza i chęć poznania obcej kultury. Z takiego założenia wychodziła także Abakanowicz. Dla niej filozofia picia herbaty nie była wyłącznie estetyzmem w powszechnym znaczeniu tego słowa, lecz wyrażała cały nasz sposób widzenia człowieka oraz natury. Rytuał picia herbaty przypominał Abakanowicz o tym, że w prostocie, a nie w przepychu, można znaleźć spokój i moralną geometrię. Określał jej poczucie proporcji w stosunku do wszechświata oraz innych bytów.

Po przytoczeniu wiersza Abakanowicz, zrozumieniu jej fascynacji innymi kulturami oraz prześledzeniu licznych prób (dosłownie i w przenośni) nawiązania z nimi dialogu, o wiele łatwiej jest zrozumieć, w jaki sposób artystka starała się wchodzić w dialog z odbiorcą jej prac. Swoją sztukę określała jako opowieść o kondycji ludzkiej, a przedstawiane przez nią postacie były swego rodzaju awatarami androgynicznego „everymana”, bez odniesień do konkretnej rasy czy wieku. Przekaz tych prac był na tyle uniwersalny, że trafiał w gusta ludzi z rozmaitych kultur i zakątków świata. Rzeźby plenerowe Abakanowicz można zobaczyć m.in. w Parku Granta w Chicago, w Parku Olimpijskim w Seulu oraz Ogrodzie Rzeźby Muzeum Izraela w Jerozolimie. Oprócz przestrzeni miejskich jej prace znajdują się także w licznych kolekcjach, jak chociażby Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu i Poznaniu, Centre George Pompidou w Paryżu, a także Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Magdalena Abakanowicz made a name for herself as an independent artist, often going against the trends of her time and challenging established paradigms. The most important representative of Polish post-war art, she became famous as early as the 1960s for her innovative approach to textiles, which, partly thanks to her, were no longer perceived as the result of craftsmanship but were elevated to the status of sculpture. The monumental textiles hung from the ceilings of the world's most important art galleries, breaking free from their tapestry-like place on the wall. „Abakans” became the artist's trademark and introduced the subject of women's art into the discourse of the time. The Abakans and their ‚feminine’ aura were not easily embraced by critics and placed the artist at the absolute forefront of the global artistic avant-garde. The award that Abakanowicz received at the First International Biennale of Tapestry in Lausanne in 1962 seems crucial in this regard. The Biennale, held at the First International Biennale of Artistic Tapestry in Lausanne, earned global recognition for Polish tapestry and opened the doors of prestigious galleries and museums around the world to the art of weaving from Poland.

In the 1970s, the human condition became the focus of the artist's interest and some of the first human shells emerged from her studio, hollowed out from the inside with a texture reminiscent of skin. Exploring the nature of man and his relationship with flora and fauna became a major focus for the artist. Regardless of the medium, her works escape any attempt at categorisation. Abakanowicz consistently posed existential questions whose universalism makes her art timeless. The artist's works continue to delight audiences in Poland and abroad. From the very beginning of her career, the sculptor gained worldwide recognition and her outdoor works can be seen in the United States, Canada, Israel, Italy and many other important places.

She was often referred to as a ‚total artist’, whilst she preferred the term ‚individual artist’ for herself. Perhaps Abakanowicz's artistic activity can be best described as a ‚synthesis of the arts’. Her work is primarily associated with visual art. Few people know, however, that she also placed great importance on words. She is said to have spoken seven languages, which she used mainly to learn about other cultures. She was concerned that her message should not be lost between words or in a bad translation („lost in translation”). In these writings, she conveyed her thoughts and emotions with accuracy and clarity.

In her poem, Grain of Sand (Polish: Ziarno piasku) she wrote:

*I immerse myself in crowd, like a grain in loose sand.
I become engrossed in the anonymity of glances,
movements, odors, in the shared breathing of air,
pulsation of juices under the skin.
I become like a cell of this boundless
organism, I belong to other species,
cells that are already bland, already
melted into each other.
Destroying one another we revive,
hating one another – we stimulate each other.*

(Magdalena Abakanowicz, Grain of Sand [in:] Working Process e non Solo,exhibition catalogue, Collezione Gori, Fattoria di Celle 2002, p. 23).

There is a quote from Okakura Kakuzō's book The Book of Tea that Abakanowicz was very fond of: „The seeker for perfection must discover in his own life the reflection of the inner light.” (Okakura Kakuzō, The Book of Tea, Vermont and Tokyo 1997, p. 52). Written in 1906, the book was extremely important to Abakanowicz. It is a laconic introduction to Japanese aesthetics and the art of living for Western readers. The author, being a native of Japan, described the history and significance of tea-drinking in Eastern societies, while also elaborating on themes of philosophy, religion and aesthetics in the broadest sense. Okakura explained what tea-making and tea-drinking culture means to the Japanese, and explained its influence on art and architecture. The author argued that an understanding between East and West was possible, but that knowledge and a willingness to learn about a foreign culture remained essential. This was also the assumption Abakanowicz made. For her, the philosophy of tea drinking was not just about aestheticism in the common sense of the word, but expressed our entire perspective on man and nature. The tea-drinking ritual served as a reminder to Abakanowicz that peace and moral geometry could be found in simplicity rather than abundance. It defined her sense of proportion in relation to the universe and other entities.

Having read Abakanowicz's poem, and understanding her fascination with other cultures and following her numerous attempts (literally and figuratively) to enter into dialogue with them, it is easier for us to understand the hidden message in her works. She would describe her art as a narrative about the human condition, and the characters she portrayed were a kind of avatars of the androgynous ‚everyman’, with no reference to a particular race or age. The message imparted by these works was so universal that they appealed to the tastes of people from various cultures and corners of the world. Abakanowicz's outdoor sculptures can be found in Grant Park in Chicago, Olympic Park in Seoul and the Israel Museum Sculpture Garden in Jerusalem, to name but a few. Apart from urban spaces, her works can also be found in numerous collections, such as the Museum of Art in Łódź, the National Museum in Warsaw, Wrocław and Poznań, the Centre George Pompidou in Paris and the Metropolitan Museum of Art in New York.

„RĘKA ARTYSTKI”

MARY-JANE JACOB

Ręka jest podstawowym narzędziem artysty – nawet w epoce cyfrowej. Gdy patrzymy na dzieła Magdaleny Abakanowicz, w każdym z nich widać jej rękę, poczynając od tych pierwszych utkanych z włókna, po kolejne cykle powstające na przestrzeni dekad. Artystka jest więc zawsze obecna. To ona jest siłą napędzającą proces twórczy. Kształtuje materiał, napęnia energią każdy obiekt – robi to za pomocą rąk, za ich pośrednictwem. Działania artystów takich jak Abakanowicz, potrafiących przekształcać jedną substancję w drugą, nazwać można czystą alchemią.

Jednak u Abakanowicz chodzi nie tylko o sam dotyk ręki, ale o to, że tak namacalnie się on ujawnia. Dostrzegamy go w strukturze i fakturze każdego dzieła. Artystka nadając swoim pracom formę – niezależnie od tego, czy będzie ona abstrakcyjna, czy też wywiedziona z konkretnych kształtów – dotyka każdego centymetra ich powierzchni i nasycza ją właściwą sobie, emocjonalną wrażliwością. Każda rzeźba Abakanowicz jest strukturą złożoną: kompilacją materiałów służących artystce do materializowania wizji, ekspresją poszczególnych elementów, które składają się w jednorodną całość.

Wyberzmy dowolną pracę, skupmy się na dowolnym fragmencie (nieważne jakim) a z pewnością w materiale, z którego została wykonana ujrzemy ślady rąk artystki. Do odkrycia pozostaje znacznie więcej. Weźmy pod lupę najmniejsze, odrębne cząstki kompozycji. W każdej zawarta jest historia całego dzieła, ponieważ całość jest w istocie zbiorem wielu powiązanych ze sobą elementów. Tam właśnie – zarówno we fragmentach, jak w całości – dostrzec można coś więcej, coś nieogarnionego: płynną lawę, fale ziemskich oceanów, cielesne tkanki: zwiotczone lub napięte. Wszystko to emanuje energią rzeczy pozostających w ciągłym ruchu – a to dlatego, że Abakanowicz jak nikt inny potrafiła nadać życie bezwładnej materii.

Patrząc na dzieła Abakanowicz, dostrzegamy ślady jej rąk; pracę włożoną w każde z nich, dowód fizycznego wysiłku, dzięki któremu mogły zaistnieć, wyczuwamy również obecność artystki i jej przemożną siłę. Ręce jako narzędzie pracy stały się symbolem trudu, żmudnych zajęć wykonywanych nie przez urzędników czy intelektualistów, ale przez robotników. Z tymi ostatnimi kojarzono również rzeźbiarzy – do nich zaliczam Abakanowicz jako twórczynię rzeźbiarskich tkanin – ponieważ przez wieki parali się pracą fizyczną. Często spotykali się z lekceważeniem, gdyż rzeźba uchodziła za dyscyplinę stojącą niżej w hierarchii sztuk niż np. malarstwo. Podobnie niedoceniane były dzieła wykonywane rękami kobiet, uważano że mają charakter wyłącznie użytkowy lub dekoracyjny. Szeroko rozpowszechnione współczesne praktyki artystyczne zadają dziś kłam podobnym argumentom. Z pewnością przyczyniła się do tego Magdalena Abakanowicz, jedna z tych, którym udało się zerwać z dotychczasowym, konwencjonalnym postrzeganiem sztuki tkackiej, a w efekcie – postrzeganiem samej rzeźby.

W swojej sztuce Abakanowicz nawiązuje do szeroko rozumianej wytwórczości człowieka, obejmującej różne dziedziny życia; do wszystkiego, co człowiek tworzy ze względu na funkcjonalność lub piękno, albo oba te walory. Tym samym artystka dołącza do trwających od wieków ogólnoludzkich działań, które wyrosły z potrzeby przekształcania materii w obiekty obdarzone znaczeniem. Znaczenia te artystka przekazuje nam za pośrednictwem swoich rąk. To dzięki nim wciąż do nas przemawia.

Mary-Jane Jacob, „The Artist’s Hand,” in Magdalena Abakanowicz: The Human Adventure (Istanbul: Akbank Sanat, 2012)



THE ARTIST’S HAND

BY MARY-JANE JACOB

The hand is an essential tool for the artist, even in the digital age. Looking at Magdalena Abakanowicz’s art, we see her hand in every work, starting with weavings, and then with each subsequent series over the decades. She is always present. She is the force behind the making. She is there in the fashioning of material and investing of energy into each object—with and through her hands. How artists, such as she, transform one substance into another, giving to the creation meaning and life, is truly alchemical.

Abakanowicz’s hand is not only in the works she made, but also because her hand is always visibly evident. We see it in the texture and look of each aspect of her objects created. So, while she gives an overall form to an object, at times abstract and at others taking on a recognizable shape, she also touches every centimeter of the surface, imbuing it with her particular, deeply personal sensibility. Thus, each sculpture that Abakanowicz made is a compound form: an accumulation of the material from which she builds up an image, the articulation of the entire surface to become a whole.

Take any work. Focus on a section (any part) and you will see her hand in the material from which she created. There is always more to be revealed. Look at each small and isolated moments of making. Each part tells this story of the entire work; each work in its totality is a composite of many contributory parts. And there—in part and in whole—you will find something more that is quite vast: the flow of lava, waves of the world’s oceans, the stretch and strain of the body’s tissues. Present everywhere is an aliveness of things constantly in flux for Abakanowicz was able, uniquely, to give actual life to inert material.

When we see Abakanowicz’s art, we see the evidence of her hand, the labor invested in each work, the effort by it was physically brought into being, and the presence of this artist with all the force of her being. The hand as the vehicle of work has become synonymous with labor, laborers who toil with their hands, not office workers or intellectuals. Hence sculptors—and here in the hands of Abakanowicz,

I include weaving—by virtue of the manual labor they have undertaken through the centuries. They have been denigrated for carrying out an art that is less than painting, so not valued equally in the hierarchy of the arts. In the hands of women, labor has been undervalued as domestic or solely decorative. The widely expanded modes of contemporary art practice should now have put to rest this argument, and surely Magdalena Abakanowicz has been one of the leaders to explode conventional expectations, first of what weaving is, and later what is sculpture.

In the act of making, Abakanowicz connected to all human production as manifested in various walks of life, to all things which human beings make for the sake of function or beauty or both. Thus, this artist joined in a shared human action over history that emerges out of necessity to transform material into meaning. It is with her hand that Abakanowicz communicated to her audiences. It is through her hand that she speaks still.

Mary Jane Jacob, „The Artist’s Hand,” in Magdalena Abakanowicz: The Human Adventure (Istanbul: Akbank Sanat, 2012)



MAGDALENA ABAKANOWICZ. WYSTAWY INDYWIDUALNE

- 1962** – Wystawa prac Magdaleny Abakanowicz- Kosmowskiej, Galeria Kordegarda, Warszawa, Polska 1962 – Tapisseries. Magdalena Abakanowicz, Galerie Dautzenberg, Paryż, Francja
- 1963** – Magdalena Abakanowicz. Gobelin, Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, Polska
- 1965** – Wystawa gobelinów Magdaleny Abakanowicz, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, Polska
- 1967** – Wystawa tkanin, Galeria Współczesna, Warszawa, Polska
- Magdalena Abakanowicz, Arbeider i Vev, Kunstindustrimuseet Oslo, Stavanger Kunstforenig, Trondhjems Kunstforening, Trondheim, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen, Norwegia
- Abakanowicz, Galerie Alice Pauli, Lozanna, Szwajcaria
- 1968** – Abakanowicz: 2-en 3-dimensionale weefsels, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Holandia
- Abakanowicz. Eine Polische Textilkünstlerin, Helmhaus, Zurych, Szwajcaria
- 1969** – Magdalena Abakanowicz: Tapisseries und Räumliche Texturen, Kunsthalle, Mannheim, Niemcy
- Abakanowicz, Jagoda Buic, Galerie Alice Pauli, Lozanna, Szwajcaria
- Magdalena Abakanowicz, Stedelijk Museum, Arnhem, Holandia
- 1970** – Abakanowicz: en confrontation, Nationalmuseum, Sztokholm, Szwecja
- Magdalena Abakanowicz/Textil Skulptur Textil Environment, Södertälje Konsthäll, Szwecja
- 1971** – The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz, Pasadena Art Museum, California, USA
- Magdalena Abakanowicz, Galeria Współczesna, Warszawa, Polska
- Magdalena Abakanowicz, Galerie Mice Pauli, Lozanna, Szwajcaria
- Magdalena Abakanowicz, Galeria Pryzmat, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków, Polska
- 1972** – Abakanowicz, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Szkocja, Wielka Brytania
- Magdalena Abakanowicz: Textile Strukturen und Konstruktionen, Evironments, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Niemcy
- 1973** – Magdalena Abakanowicz. Rope structures, Arnolfini Gallery, Bristol, Wielka Brytania
- 1974** – Doświadczenia i poszukiwania, Muzeum Sztuki, Łódź, Polska
- 1975** – Abakanowicz: Structures organiques et forms humaines, Galerie Alice Pauli, Lozanna, Szwajcaria
- Magdalena Abakanowicz: Organic Structures and Human Forms, Whitechapel Art Gallery, Londyn, Wielka Brytania
- Magdalena Abakanowicz, Zachęta, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, Polska
- 1976** – Magdalena Abakanowicz: Organic Structures and Soft Forms, Art Gallery of New South Wales, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
- 1977** – Magdalena Abakanowicz, Galerie Alice Pauli, Lozanna, Szwajcaria
- Abakanowicz: Organic Structures, Malmo, Szwecja
- Magdalena Abakanowicz: Organiske Struktur, Sonja Henies og NielsOnstandts Stiftelse, Kunstsenter Hovikodden, Oslo, Norwegia
- 1978** – Magdalena Abakanowicz. Tkanina, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź, Polska
- 1980** – Magdalena Abakanowicz, La Biennale di Venezia, pawilon polski, Wenecja, Włochy
- 1982** – Abakanowicz. Alterations, ARC, Musée d’Art Moderne de Ville de Paris, Paryż, Francja
- Magdalena Abakanowicz, Walter Philips Gallery, The Banff Centre and the Glenbow Alberta Institute, Calgary, Alberta, Kanada
- 1982–84** – Magdalena Abakanowicz. Retrospective Exhibition. Museum of Contemporary Art Chicago; Visual Arts Center of Alaska; Portland Art Museum; National Academy of Science Washington D.C., USA
- 1985** – Magdalena Abakanowicz: About Men. Sculpture 1974 – 1985. Xavier Fourcade Inc., Nowy Jork, USA
- 1986** – Magdalena Abakanowicz, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia, USA
- 1987** – Abakanowicz, Muku Gallery, Hiroszima, Japonia
- Rathaus und Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn, Niemcy
- 1988** – Magdalena Abakanowicz, Mucsarnok Palace of Exhibitions, Budapeszt, Węgry
- Magdalena Abakanowicz: Inkarnationen – War Games, Tuske and Turske, Zurich, Szwajcaria
- 1989** – Magdalena Abakanowicz: Recent Work, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA Retrospective exhibition at Städelches Kunstinstitut (Städel Art Institute) in Frankfurt nad Menem, Niemcy
- 1990** – Magdalena Abakanowicz: Skulpturen, Galerie Pels-Leusden, Berlin, Niemcy
- Magdalena Abakanowicz, Gemeentemuseum, Arnhem, Holandia
- Magdalena Abakanowicz, Richard Gray Gallery, Chicago, USA
- Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art, Londyn, Wielka Brytania
- 1991** – Abakanowicz Retrospective, Sezon Museum of Art, Tokio; The Museum of Modern Art, Shiga; Art Tower, Mito, Contemporary Art Gallery; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, Japonia
- Abakanowicz, Muzeum Sztuki, Łódź, Polska
- Abakanowicz, Muzeum Narodowe, Wrocław, Polska
- 1992** – Abakanowicz, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, USA
- 1993** – Magdalena Abakanowicz. Arboreal Architecture. Bois de Nanterre – Vertical Green, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Magdalena Abakanowicz: War Games, The Institute for Contemporary Art, P.S.1 Museum, Nowy Jork, USA
- Magdalena Abakanowicz: Sculpture, Reynolds Gallery, Richmond, Virginia, USA
- Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków, Polska
- The Daphne Farago Wing, Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University
- 1994** – Magdalena Abakanowicz. Arboreal Architecture, University of California, San Diego, California, USA
- Magdalena Abakanowicz, Obra Reciente, Marlborough Gallery, Madryt, Hiszpania
- Magdalena Abakanowicz, Fundació Pilar e Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, Hiszpania
- Galeria Kordegarda, Warszawa, Polska
- 1995** – Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Polska
- Yorkshire Sculpture Park, Wielka Brytania
- Els Jardins de Ca n’Altamira Barcelona, Hiszpania
- Zamek Ujazdowski, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, Polska
- Yorkshire Sculpture Park, England
- 1996** – Doris Freedman Plaza, Nowy Jork, USA
- Oriel Mostyn Gallery, Północna Walia, Wielka Brytania
- Kunsthal Charlottenborg, Kopenhaga, Dania; Kulturhuset, Sztokholm, Szwecja
- 1997** – Galerie Marwan Hoss, Paryż, Francja
- Mutants, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Miami Art Museum, Miami, Floryda, USA
- 1998** – Galeria Starmach, Kraków, Polska
- Magdalena Abakanowicz – Recent Works, Sculpture, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, Polska

- 1999** – Abakanowicz dans les Jardins du Palais Royal, Palais Royal, Paryż, Francja
- Wild Flowers, 30 Basel Art Fair, Bazylea, Szwajcaria
- Camminando, 30 Basel Art Fair, Bazylea, Szwajcaria
- Wild Flowers, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Abakanowicz on the Roof, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, USA
- 2000** – Working Process, Guiliano Goni Collection, Spazi d’Arte, Santomato di Pistola, Włochy
- Ninety Five Figures from the Crowd of One Thousand Ninety Five Figures, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Galeria Kordegarda, Warszawa, Polska
- 2001** – Space to Experience, Three Rivers Arts Festival, Point State Park, Pittsburgh, USA
- Grant – Selwyn Fine Arts, Los Angeles, USA
- Gerald Peters Gallery, Santa Fe, Nowy Meksyk, USA
- Kunst – Station, Sankt Peter, Kolonia, Niemcy
- Pillsbury and Peters Fine Art, Dallas, Teksas, USA
- The William Benton Museum of Art, University of Connecticut, USA
- 2002** – Space of Stone, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey, USA
- 2003** – Magdalena Abakanowicz: The Skulls, Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park, Grand Rapids, Michigan, USA
- MART, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Włochy
- Magdalena Abakanowicz – The Long Wait, MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario, Kanada
- Dancing Figures, Marlborough Fine Art, Londyn, Anglia
- Tanzende und Schreitende, Beck & Eggeling, International Fine Art, Dusselclorf, Niemcy
- MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario, Kanada
- Landesmuseum Schloss Gottorf, Niemcy
- Museum Beelden aan Zee, Haga, Holandia
- Kunstmuseum, Lucerna, Szwajcaria
- Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- 2004** – Magdalena Abakanowicz, Kunsthau Centre d’art Pasquart, Biel/Bienne, Szwajcaria
- Hurma, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paryż
- 2004 Mutation and Crystallization, Savannah College of Art and Design
- L’Espace d’Art Contemporain Andre-Malraux, Colmar, Francja
- Magdalena Abakanowicz – Melchior, Jonas and the Eight White Faces, Taguchi Fine Art, Tokio, Japonia
- Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Niemcy
- 2005** – Magdalena Abakanowicz: Confessions, Sculpture and Drawings, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Magdalena Abakanowicz – Im Dialog VI, Stadtkirche Darmstadt, Darmstadt, Niemcy
- La Foule V, Galerie Saint Séverin, Paryż, Francja
- 2006** – Magdalena Abakanowicz – Sculptures et Dessins, Marlborough Monaco, Monte Carlo, Monaco
- Magdalena Abakanowicz: The Drawings, Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park, Grand Rapids, Michigan, USA
- 2007** – Magdalena Abakanowicz – Sculptures et Dessins, Galerie Patrice Trigano, Paryż, Francja
- Magdalena Abakanowicz, Coexistence – Dream, Gruby and Koziol, Taguchi Fine Art Ltd., Tokio, Japonia
- 2008–09** – Magdalena Abakanowicz – Birds, Conglomerates, Ghosts, Spirits, Beck and Eggeling, Düsseldorf, Niemcy
- Magdalena Abakanowicz: Where are the areas of calm?, Marlborough Gallery, Madryt, Hiszpania
- Magdalena Abakanowicz, Institut Valencia d’Art Modern, Centro Julio González, Walencja, Hiszpania
- 2009** – elles@centrepompidou, Centre Pompidou, Paryż, Francja
- Magdalena Abakanowicz, Galerie Scheffel, Bad Hamburg, Niemcy
- Magdalena Abakanowicz: Space to Experience, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Mediolan, Włochy
- 2010** – Magdalena Abakanowicz: Recent Sculpture, Marlborough Chelsea, Nowy Jork, USA
- Abakanowicz, Muzeum Narodowe, Kraków, Polska
- 2011** – Magdalena Abakanowicz: Life and Work, Muzeum umění Olomouc, Olomuniec, Czechy
- 2012** – Magdalena Abakanowicz: The Human Adventure, Akbank Sanat, Istanbul, Turcja
- 2013** – Abakanowicz? Abakanowicz!, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, Polska
- Magdalena Abakanowicz: Opus et Fabulas, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, Polska
- 2014** – Magdalena Abakanowicz: New York Avenue Sculpture Project, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., USA
- 2015** – Unrepeatability: Abakan to Crowd, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Abakany/Abakans, Galeria Starmach, Kraków, Polska
- 2016** – Mutations, Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois, USA
- Wystawa w ramach WGW z kolekcji grupy CIECH
- 2016–17** – Magdalena Abakanowicz, Marlborough Gallery, Barcelona, Hiszpania
- 2017** – Effigies of life. A tribute to Magdalena Abakanowicz (1930 – 2017), Wrocław, Polska
- Magdalena Abakanowicz, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie
- 2017–18** – Abakanowicz Metamorfizm / Metamorphism, CMW w Łodzi
- 2018** – Magdalena Abakanowicz. Embodied Forms, Marlborough Gallery, Nowy Jork
- Metamorfizm II, CMW w Łodzi
- Magdalena Abakanowicz: Obecność. Istota. Tożsamość / Presence. Essence. Identity, Centrum Nauki i Sztuki – Stara Kopalnia w Wałbrzychu
- Magdalena Abakanowicz. Tkanina, rzeźba, rysunek, Desa Unicum
- Magdalena Abakanowicz, Bydgoskie Centrum Kultury
- 2019** – Magdalēnas Abakanovičas Visuma / W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz / Into the Space of Magdalena Abakanowicz (Tekstils un tēlniecība / Tkanina i Rzeźba / Textile and Sculpture), Dekoratīvas makslas un dizajna muzejs, Muzeum Sztuk Dekoracyjnych i Designu – Ryga / Museum of Decorative Arts and Design – Riga
- Magdalena Abakanowicz, Platán Galéria, Budapeszt
- Corporeal Materiality, Marlborough Gallery London
- 2020** – Warszawa Spectra Art Space 2020. Magdalena Abakanowicz, Spectra Art Space/Fundacja Rodziny Staraków
- 2021** – Poznań Muzeum Narodowe 2021. Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi, Muzeum Narodowe w Poznaniu
- Wrocław Pawilon Czterech Kopuł 2021. Abakanowicz totalna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- 2022** – London Marlborough 2022. Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art, Londyn
- Tate Modern. Magdalena Abakanowicz. Every Tangle of Thread and Rope, Tate Modern, London
- 2023** – Warszawa Zamek Królewski 2023. Abakanowicz. Konfrontacje, Zamek Królewski w Warszawie

MAGDALENA ABAKANOWICZ. SOLO EXHIBITION

- 1962** – an exhibition of Magdalena Abakanowicz-Kosmowska’s works, Kordegarda Gallery, Warsaw, Poland
1962 – Tapisseries. Magdalena Abakanowicz, Galerie Dautzenberg, Paris, France
- 1963** – Magdalena Abakanowicz. Gobelín, Modern Art Gallery, Warsaw, Poland
- 1965** – Magdalena Abakanowicz’s tapestry exposition, the Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland
- 1967** – fabric exhibition, Modern Gallery, Warsaw, Poland
Magdalena Abakanowicz, Arbeider i Vev, Kunstindustrimuseet Oslo, Stavanger Kunstforenig, Trondhjems Kunstforening, Trondheim, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen, Norway
Abakanowicz, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Switzerland
- 1968** – Abakanowicz: 2-en 3-dimensionale weefsels, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, the Netherlands
Abakanowicz. Eine Polische Textilkünstlerin, Helmhaus, Zurich, Switzerland
- 1969** – Magdalena Abakanowicz: Tapisseries und Räumliche Texturen, Kunsthalle, Mannheim, Germany
Abakanowicz, Jagoda Buic, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Switzerland
Magdalena Abakanowicz, Stedelijk Museum, Arnhem, the Netherlands
- 1970** – Abakanowicz: en confrontation, Nationalmuseum, Stockholm, Sweden
Magdalena Abakanowicz/ Textil Skulptur Textil Environment, Södertälje Konsthäll, Sweden
- 1971** – The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz, Pasadena Art Museum, California, the United States
Magdalena Abakanowicz: Textile Strukturen und Konstruktionen, Evironments, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany
Magdalena Abakanowicz, Galerie Mice Pauli, Lausanne, Switzerland
Magdalena Abakanowicz, Pryzmat Gallery, Association of Polish Artists and Designers, Kraków, Poland
- 1972** – Abakanowicz, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Scotland, the United Kingdom
Magdalena Abakanowicz: Textile Strukturen und Konstruktionen, Evironments, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany
- 1973** – Magdalena Abakanowicz. Rope structures, Arnolfini Gallery, Bristol, the United Kingdom
- 1974** – Experiences and Searches, Museum of Art, Łódź, Poland
- 1975** – Abakanowicz: Structures organiques et forms humaines, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Switzerland
Magdalena Abakanowicz: Organic Structures and Human Forms, Whitechapel Art Gallery, London, the United Kingdom
Magdalena Abakanowicz, Zachęta, the Central Office of Art Exhibitions, Warsaw, Poland
- 1976** – Magdalena Abakanowicz: Organic Structures and Soft Forms, Art Gallery of New South Wales, Sydney; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
- 1977** – Magdalena Abakanowicz, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Switzerland
Abakanowicz: Organic Structures, Malmö, Sweden
Magdalena Abakanowicz: Organiske Strukturer, Sonja Henies og Niels Onstandts Stiftelse, Kunstsenter Hovikodden, Oslo, Norway
- 1978** – Magdalena Abakanowicz. Fabric, the Office of Art Exhibitions, Łódź, Poland
- 1980** – Magdalena Abakanowicz, La Biennale di Venezia, the Polish pavilion, Venice, Italy
- 1982** – Abakanowicz. Alterations, ARC, Musée d’Art Moderne de Ville de Paris, Paris, France
Magdalena Abakanowicz, Walter Philips Gallery, The Banff Centre and the Glenbow Alberta Institute, Calgary, Alberta, Canada
- 1982-84** – Magdalena Abakanowicz. Retrospective Exhibition. Museum of Contemporary Art Chicago; Visual Arts Center of Alaska; Portland Art Museum; National Academy of Science Washington D.C., the United States
- 1985** – Magdalena Abakanowicz: About Men. Sculpture 1974–1985. Xavier Fourcade Inc., New York, the United States
- 1986** – Magdalena Abakanowicz, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia, the United States
- 1987** – Abakanowicz, Muku Gallery, Hiroshima, Japan
Rathaus und Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn, Germany
- 1988** – Magdalena Abakanowicz, Mucsarnok Palace of Exhibitions, Budapest, Hungary
Magdalena Abakanowicz: Inkarnationen – War Games, Tuske and Turske, Zürich, Switzerland
- 1989** – Magdalena Abakanowicz: Recent Work, Marlborough Gallery, New York, the United States Retrospective exhibition at Städel’sches Kunstinstitut (Städel Art Institute) in Frankfurt am Main, Germany
- 1990** – Magdalena Abakanowicz: Skulpturen, Galerie Pels-Leusden, Berlin, Germany
Magdalena Abakanowicz, Gemeentemuseum, Arnhem, the Netherlands
Magdalena Abakanowicz, Richard Gray Gallery, Chicago, the United States
Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art, London, the United Kingdom
- 1991** – Abakanowicz Retrospective, Sezon Museum of Art, Tokyo; The Museum of Modern Art, Shiga; Art Tower, Mito, Contemporary Art Gallery; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
Abakanowicz, Museum of Art, Łódź, Poland
Abakanowicz, National Museum, Wrocław, Poland
- 1992** – Abakanowicz, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, the United States
- 1993** – Magdalena Abakanowicz. Arboreal Architecture. Bois de Nanterre – Vertical Green, Marlborough Gallery, New York, the United States
Magdalena Abakanowicz: War Games, The Institute for Contemporary Art, P.S.1 Museum, New York, the United States
Magdalena Abakanowicz: Sculpture, Reynolds Gallery, Richmond, Virginia, the United States
The Office of Art Exhibitions, Kraków, Poland
The Daphne Farago Wing, Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University
- 1994** – Magdalena Abakanowicz. Arboreal Architecture, University of California, San Diego, California, the United States
Magdalena Abakanowicz, Obra Reciente, Marlborough Gallery, Madrid, Spain
Magdalena Abakanowicz, Fundació Pilar e Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, Spain
Kordegarda Gallery, Warsaw, Poland
- 1995** – Magdalena Abakanowicz, the Center of Polish Sculpture, Orońsko, Poland
Yorkshire Sculpture Park, the United Kingdom
Els Jardins de Ca n’Altamira Barcelona, Spain
Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland
Yorkshire Sculpture Park, England
- 1996** – Doris Freedman Plaza, New York, the United States
Oriol Mostyn Gallery, North Wales, the United Kingdom
Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, Denmark; Kulturhuset, Stockholm, Sweden
- 1997** – Galerie Marwan Hoss, Paris, France
Mutants, Marlborough Gallery, New York, the United States
Miami Art Museum, Miami, Florida, the United States
- 1998** – Starmach Gallery, Kraków, Poland
Magdalena Abakanowicz – Recent Works, Sculpture, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland

- 1999** – Abakanowicz dans les Jardins du Palais Royal, Palais Royal, Paris, France
Wild Flowers, 30 Basel Art Fair, Basel, Switzerland
Camminando, 30 Basel Art Fair, Basel, Switzerland
Wild Flowers, Marlborough Gallery, New York, the United States
Abakanowicz on the Roof, The Metropolitan Museum of Art, New York, the United States
- 2000** – Working Process, Guiliano Goni Collection, Spazi d’Arte, Santomato di Pistola, Italy
Ninety-Five Figures from the Crowd of One Thousand Ninety-Five Figures, Marlborough Gallery, New York, the United States
Kordegarda Gallery, Warsaw, Poland
- 2001** – Space to Experience, Three Rivers Arts Festival, Point State Park, Pittsburgh, the United States
Grant – Selwyn Fine Arts, Los Angeles, the United States
Gerald Peters Gallery, Santa Fe, New Mexico, the United States
Kunst – Station, Sankt Peter, Cologne, Germany
Pillsbury and Peters Fine Art, Dallas, Texas, the United States
The William Benton Museum of Art, University of Connecticut, the United States
- 2002** – Space of Stone, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey, the United States
- 2003** – Magdalena Abakanowicz: The Skulls, Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park, Grand Rapids, Michigan, the United States
MART, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Italy
Magdalena Abakanowicz – The Long Wait, MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario, Canada
Dancing Figures, Marlborough Fine Art, London, England
Tanzende und Schreitende, Beck & Eggeling, International Fine Art, Düsseldorf, Germany
MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario, Canada
Landesmuseum Schloss Gottorf, Germany
Museum Beelden aan Zee, The Hague, the Netherlands
Kunstmuseum, Lucerne, Switzerland
Marlborough Gallery, New York, the United States
- 2004** – Magdalena Abakanowicz, Kunsthau Centre d’art Pasquart, Biel/Bienne, Switzerland
Hurma, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris
Mutation and Crystallization, Savannah College of Art and Design
L’Espace d’Art Contemporain Andre-Malraux, Colmar, France
Magdalena Abakanowicz – Melchior, Jonas and the Eight White Faces, Taguchi Fine Art, Tokyo, Japan
Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Germany
- 2005** – Magdalena Abakanowicz: Confessions, Sculpture and Drawings, Marlborough Gallery, New York, the United States
Magdalena Abakanowicz – Im Dialog VI, Stadtkirche Darmstadt, Darmstadt, Germany
La Foule V, Galerie Saint Séverin, Paris, France
- 2006** – Magdalena Abakanowicz – Sculptures et Dessins, Marlborough Monaco, Monte Carlo, Monaco
Magdalena Abakanowicz: The Drawings, Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park, Grand Rapids, Michigan, the United States
- 2007** – Magdalena Abakanowicz – Sculptures et Dessins, Galerie Patrice Trigano, Pais, France
Magdalena Abakanowicz, Coexistence – Dream, Gruby and Koziol, Taguchi Fine Art Ltd., Tokyo, Japan
- 2008-09** – Magdalena Abakanowicz – Birds, Conglomerates, Ghosts, Spirits, Beck and Eggeling, Düsseldorf, Germany
Magdalena Abakanowicz: Where are the areas of calm?, Marlborough Gallery, Madrid, Spain
Magdalena Abakanowicz, Institut Valencia d’Art Modern, Centro Julio González, Valencia, Spain
- 2009** – elles@centrepompidou, Centre Pompidou, Paris, France
Magdalena Abakanowicz, Galerie Scheffel, Bad Hamburg, Germany
Magdalena Abakanowicz: Space to Experience, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milan, Italy
- 2010** – Magdalena Abakanowicz: Recent Sculpture, Marlborough Chelsea, New York, the United States
Abakanowicz, National Museum, Kraków, Poland
- 2011** – Magdalena Abakanowicz: Life and Work, Muzeum umění Olomouc, Olomuniec, the Czech Republic
- 2012** – Magdalena Abakanowicz: The Human Adventure, Akbank Sanat, Istanbul, Turkey
- 2013** – Abakanowicz? Abakanowicz!, House of Artist, Warsaw, Poland
Magdalena Abakanowicz: Opus et Fabulas, Municipal Art Gallery, Łódź, Poland
- 2014** – Magdalena Abakanowicz: New York Avenue Sculpture Project, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., the United States
- 2015** – Unrepeatability: Abakan to Crowd, Marlborough Gallery, New York, the United States
Abakany/Abakans, Starmach Gallery, Kraków, Poland
- 2016** – Mutations, Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois, the United States
- 2016-17** – Magdalena Abakanowicz, Marlborough Gallery, Barcelona, Spain
- 2017** – Effigies of life. A tribute to Magdalena Abakanowicz (1930–2017), Wrocław, Poland
Magdalena Abakanowicz, BWA in Olsztyn, Poland
- 2017-18** – Metamorphism, CMW in Lodz, Poland
- 2018** – Magdalena Abakanowicz. Embodied Forms. Marlborough Gallery, New York, the United States
Metamorphism II, CMW in Lodz, Poland
Magdalena Abakanowicz, Presence. Essence. Identity, Former Mine. Science and Art Centre, Walbrzych, Poland
Magdalena Abakanowicz. Tapestry, Drawings, Sculpture, Desa Unicum, Warsaw, Poland
Magdalena Abakanowicz. Bydgoszcz Center for the Arts, Poland
- 2019** – Into the Space of Magdalena Abakanowicz (Textile and Sculpture), Dekorativas makslas un dizajna muzejs, Museum of Decorative Arts and Design, Riga, Latvia
Magdalena Abakanowicz, Platán Galéria, Budapest, Hungary
Corporeal Materiality, Marlborough Gallery London, the United Kingdom
- 2020** – Warsaw Spectra Art Space 2020. Magdalena Abakanowicz, Spectra Art Space/Fundacja Rodziny Staraków
- 2021** – Poznań Muzeum Narodowe 2021. Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, August 8-October 24, 2021
Wrocław Pawilon Czterech Kopuł 2021. Abakanowicz totalna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- 2022** – London Marlborough 2022. Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art, London
Tate Modern. Magdalena Abakanowicz. Every tangle of Thread and Rope, Tate Modern, London
- 2023** – Warsaw Zamek Królewski 2023. Abakanowicz. Konfrontacje, Zamek Królewski w Warszawie

MAGDALENA ABAKANOWICZ. WYSTAWY ZBIOROWE

- 1962–79** – Biennale Internationale de la Tapisserie, Lozanna, Szwajcaria
- 1965** – VIII Biennale de São Paolo, São Paolo, Brazylia
- 1968** – XXXIV Esposizione Internazionale d’arte, La Biennale di Venezia, Wenecja, Włochy
- 1969** – Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandia
- Wall Hangings, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, USA
- 1972** – Fibre Structures, The Denver Art Museum, Denver, USA
- 1973** – 8 Artistes dans la Ville, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, Francja
- 1974** – Weaving Traditions in Poland, Central Museum of Textiles, Łódź, Polska
- 1976** – Fiber Works Europe and Japan, Kyoto National Museum of Modern Art, Kioto, Japonia
- National Museum of Modern Art, Tokio, Japonia
- 1978** – Space Residence, Nevelson, Viera da Silva, Abakanowicz, Galerie Jeanne Bucher, Paryż, Francja
- 1979** – Soft-Art, Kunsthaus, Zurych, Szwajcaria
- 1980** – Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, pawilon polski, Wenecja, Włochy
- Kunst Wird Material, Nationalgalerie, Berlin Zachodni, Niemcy
- Polish Contemporary Sculptures, Musée d’Art Moderne, Paryż, Francja
- 1982** – Kunst Wird Material, Nationalgalerie, Berlin, Niemcy
- 1983** – International Open Air Sculpture Biennale, Antwerpia, Belgia
- 1984** – An International Survey of Recent Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, USA
- 1985** – Biennale Internationale de la Tapisserie, Lozanna, Szwajcaria
- 1986** – VI Biennale of Sydney, Sydney, Australia
- 1987** – Avant-Garde in the Eighties, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California, USA
- Olympiad of Art, Olympic Sculpture Park, Seul, Korea Południowa
- 1988** – Olympiad of Art, Olympic Sculpture Park, Seul, Korea Południowa
- 1990** – Women Artists of the 20th Century, Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Niemcy
- 1991** – Human Figures From Ancient to Modern, Gallery Ueda Ginza, Tokio, Japonia
- 1992** – Images of Man, Isetan Museum of Art, Tokio, Japonia
- Reperti... Environment through the Eyes of 18 of the World’s Major Artists, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazylia
- 1993** – The Human Factor, The Albuquerque Museum, Albuquerque, USA
- International Exhibition for Contemporary Sculpture, The Fujisankei Biennale, Fujisankei, Japonia
- 1994** – Itinere – Camiño e Caminañtes, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Hiszpania
- After Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, Japonia
- Europa, Europa, Kunsthalle, Bonn, Niemcy
- 1995** – After Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, Japonia
- After Auschwitz, Royal Festival Hall, Londyn, Wielka Brytania
- Fiber: Five Decades from the Permanent Collection of the American Craft Museum, American Craft Museum, Nowy Jork, USA
- Biennale di Venezia, Wenecja, Włochy
- 1996** – Group Exhibition, Les Champs de la Sculpture, Paryż, Francja
- Horizons, Sonje Museum of Contemporary Art, Gyeongju, Korea Południowa
- La Valle della Scultura da Rodin a Calder, i maestro del Nostro Secolo, Vallée d’Aoste Culture, Mediolan, Włochy
- 1997** – Original Vision, McMullen Museum of Art, Boston College, Boston, USA
- Inauguration of Museo Guggenheim, Guggenheim Bilbao, Bilbao, Hiszpania
- Polish Art 1945–1996, Musarnok, Budapest, Hungary
- Summer 1997 Exhibition, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey, USA
- Luxembourg Ville de la Sculpture, Luksemburg
- 47 Biennale d’arte di Venezia, na zaproszenie prezydenta Wenecji, instalacje Hand-like Trees, Via Sciafone, Włochy
- A Century of Sculpture – The Nasher Collection, Guggenheim Museum, Nowy Jork, USA Human/Nature, Spoleto Festival, Charleston, Karolina Południowa, USA
- Skuipturr, Park Rzeźby, Kain, Niemcy
- 1998** – Polish Figure in the Sculpture of the Century, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Polska. Traveled to Galeria Zachęta, Warszawa, Polska
- What Remains, Groninger Museum, Groninger, Holandia
- 1999** – Arcadia in Celle Goni Collection, The Museum of Modern Art, Tokio, Japonia; Mie Prefectural Art Museum Tsu, Japonia, Museum of Contemporary Art, Sapporo, Japonia
- Between Expression and Metaphor, Muzeum Narodowe, Warszawa, Polska; Galeria Zachęta, Warszawa, Polska
- To the rescue, Eight Artists in an Archive, American Jewish Joint Distribution Committee, Nowy Jork, USA
- Art Cologne, Internationaler Kunstmarkt, Niemcy
- 2000** – L’Homme qui marche, Les Jardins du Palais Royale, Paryż, Francja
- Magdalena Abakanowicz, Roman Opałka, Edward Dwurnik, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, Polska
- 11 900 sculptures by Rodin to Picasso, Museo del Corso, Rzym, Włochy
- L’autre moitié de l’Europe Gallerie Nationale du Jeu de Paume, Paryż, Francja
- Verteidigung der Moderne Positionen der Polnischen Kunst nach 1945, Museum Wurth, Künzelsau, Niemcy
- 2001** – Carnival des Animaux, Den Haag Sculptuur, Haga, Holandia Animal Scipitures of the 20th Century, Fukushima Prefectural Museum of Art, Kirishima Open-Air Museum, Yamanashi Prefectural Museum of Art, Mie Prefectural Museum, Japonia
- Europalia 2001, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, Liège, Francja
- Autumn Exhibition, Marlborough Fine Art, Londyn, Wielka Brytania

- 2002** – The Body Present: Effigies, Decoys, and Other Equivalents, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, USA
- Los Juegos en el Arte del siglo XX, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Saragossa, Hiszpania
- La Parade des Animaux, Festival International de Sculpture de Monte Carlo, Monako
- Les Jeux dans l’Art du XX-eme siecie, Biarritz, Francja
- Los Juegos en el Arte del siglo XX, Saragossa, Hiszpania
- OPEN2002 International Exhibition of Sculptures and Installations, Venice Lido, Włochy
- 2003** – me&more, Kunstmuzeum, Lucerna, Szwajcaria
- From Picasso to Warhol. Graphic Masters 1964 – 2003, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, Polska; Muzeum Narodowe, Poznań, Polska
- Group Exhibition, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- 2004** – Monocromos de Malevich al presente, Museo Nacional Centro de Arrie Reina Sofia, Madryt, Hiszpania
- Sculpture Quadrennial Riga, European Space, Ryga, Łotwa
- 2005** – Summer Instailation, Taguchi Fine Art, Tokio, Japonia
- Works on Paper, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Die obere Hälfte – Die Boste von Rodin bis Funakoshi, Kunsthlie in Emden, Niemcy; Städtische Museen, Heilbronn, Niemcy
- Blickachsen V, Fondation Beyeler in Reihen/Basel, Galerie Scheffel, Bad Homburg, Niemcy
- 2006** – To the Human Future – Flight from The Dark Side, Art Tower Mito, Mito, Ibaraki, Japonia
- Die obere Hälfte – Die Büste von Rodin bis Wang Du, Museum Liner, Appenzell, Szwajcaria
- Sztuka XX wieku, Muzeum Narodowe, Warszawa, Polska
- 2007** – Art from Grażyna Kulczyk Collection, Stary Browar, Poznań, Polska
- Residenz Manchen, Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, Niemcy.
- Femme y es-tu?, Art Senat, Jardin du Luxembourg, Paryż, Francja
- 2008** – Summer Show, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- Paysages Urbains, Galerie Samuel Lailouz, Montreal, Quebec, Kanada
- 100% of Painting: 60 Years of the Faculty of Painting, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, Polska
- 2009** – elies@centrepompidou, Centre Pompidou, Paryż, Francja
- Twenty Years of the Starmach Gallery, Muzeum Narodowe, Kraków, Polska
- 2010** – Donations, IVAM – Institut Valeci, d’Art Modern, Walencja, Hiszpania
- 2011** – Picasso to Koons: The Artist as Jeweler, Museum of Arts and Design, Nowy Jork, USA
- Atelier. Industrie. Abakanowicz – Ford, Westphalian State Museum of Industry, Dortmund, Niemcy
- 2012** – Atelier. Industrie. Abakanowicz – Ford, Westphalian State Museum of Industry, Dortmund, Niemcy
- 2013** – Collection Hermansdorfer, Muzeum Narodowe, Wrocław, Polska
- Splendid Textiles, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, Polska
- 2014** – Fiber: Sculpture:1960 Present, The Institute of Contemporary Art, Boston, USA
- 2015** – Summer Group Exhibition, Marlborough Gallery, Nowy Jork, USA
- 2015–16** – Z głębi. Artyści Muzeum Śląskiemu
- Sztuka w naszym wieku, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
- 2016** – Medytacja i ekspresja, Opałka/Sosnowski/Fangor/Abakanowicz/Szapocznikow/Hasior mia ART GALLERY (Main Railway Station), Wrocław, Polska
- Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women,1947–2016, Hauser Wirth&Schimmel, Los Angeles, California, USA
- Orońsko 17 km w linii prostej, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu
- Wohin mit der Schönheit? Städtischen Galerie Dresden
- Otwarcie stałej wystawy Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Kolekcja sztuki polskiej II połowy XX i XXI wieku, Pawilon 4 Kopuł
- Abakanowicz / Pijarowski, Galeria Kuratorium, Warszawa
- Dotyk. O sztuce haptycznej / The Touch. On haptic Art. BWA w Kielcach
- 5 ton rzeźby Orońska. Art Market w Parku Millenaris w Budapeszcie
- 2016–17** – 9 Triennale Sztuki Sacrum, Częstochowa
- Oltre Fondazione Giorgio Pardi, Roma
- 2017** – Nature Morte: Współcześni artyści ożywiają martwą naturę Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- No Boundaries, Marlborough Gallery, Nowy Jork
- Large Sculptures Marlborough Gallery, Nowy Jork
- Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction, MoMA
- Frieze Sculpture, English Gardens of The Regent’s Park, Londyn
- Alfabet Sztuki ABC, Zakopiańskie Centrum Kultury
- Limiti-Confini, Grande Museo del Duomo di Milano
- Walking Lesson, Green Point Projects, Nowy Jork (wystawa Abakanowicz i Markowskiego)
- Kolekcja Hermansdorferów, mia ART GALLERY
- 2017–18** – Strange Beauty, Beck & Eggeling, Wiedeń
- Wielowątkowość tkaniny, CSW Toruń
- 2018** – Kunst. 100 lat polskiej rzeźby / Artistry. 100 years of Polish Sculpture. Polijas Tēlniecības 100 gadi, Orońsko 2018, Ryga
- Where does your heart belong? Weserburg Museum für moderne Kunst w Bremie
- Identity, Muzeum Narodowe Ryga
- Corpus, Beck & Eggeling, Düsseldorf
- 2018–19 – Medea muckt auf: radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang / The Medea Insurrection: Radical Women Artists Behind the Iron Curtain, Albertinum Museum, Drezno
- 2019** – Gry. Prace z kolekcji Galerii Starmach / Games. Works from the Starmach Gallery Collection, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
- Obiekt – Przestrzeń. 100-lecie UAP, Muzeum Narodowe w Poznaniu
- 2019–20** – Zmiana ustawienia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie

MAGDALENA ABAKANOWICZ. GROUP EXHIBITIONS

- 1962–79** – Biennale Internationale de la Tapisserie, Lausanne, Switzerland
- 1965** – VIII Biennale de São Paulo, São Paulo, Brazil
- 1968** – XXXIV Esposizione Internazionale d’arte, La Biennale di Venezia, Venice, Italy
- 1969** – Stedelijk Museum, Amsterdam, the Netherlands
Wall Hangings, The Museum of Modern Art, New York, the United States
- 1972** – Fibre Structures, The Denver Art Museum, Denver, the United States
- 1973** – 8 Artistes dans la Ville, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, France
- 1974** – Weaving Traditions in Poland, Central Museum of Textiles, Łódź, Poland
- 1976** – Fiber Works Europe and Japan, Kyoto National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan
National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan
- 1978** – Space Residence, Nevelson, Viera da Silva, Abakanowicz, Galerie Jeanne Bucher, Paris, France
- 1979** – Soft-Art, Kunsthaus, Zurich, Switzerland
- 1980** – Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, Polish pavilion, Venice, Italy
Kunst Wird Material, Nationalgalerie, West Berlin, Germany
Polish Contemporary Sculptures, Musée d’Art Moderne, Paris, France
- 1982** – Kunst Wird Material, Nationalgalerie, Berlin, Germany
- 1983** – International Open Air Sculpture Biennale, Antwerp, Belgium
- 1984** – An International Survey of Recent Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, the United States
- 1985** – Biennale Internationale de la Tapisserie, Lausanne, Switzerland
- 1986** – VI Biennale of Sydney, Sydney, Australia
- 1987** – Avant-Garde in the Eighties, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California, the United States
Olympiad of Art, Olympic Sculpture Park, Seoul, South Korea
- 1988** – Olympiad of Art, Olympic Sculpture Park, Seoul, South Korea
- 1990** – Women Artists of the 20th Century, Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Germany
- 1991** – Human Figures from Ancient to Modern, Gallery Ueda Ginza, Tokyo, Japan
- 1992** – Images of Man, Isetan Museum of Art, Tokyo, Japan
Reperti... Environment through the Eyes of 18 of the World’s Major Artists, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil
- 1993** – The Human Factor, The Albuquerque Museum, Albuquerque, the United States
International Exhibition for Contemporary Sculpture, The Fujisankei Biennale, Fujisankei, Japan
- 1994** – Itinere – Camiño e Caminañtes, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Spain
After Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
Europe, Europe, Kunsthalle, Bonn, Germany
- 1995** – After Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
After Auschwitz, Royal Festival Hall, London, the United Kingdom
Fiber: Five Decades from the Permanent Collection of the American Craft Museum, American Craft Museum, New York, the United States
Biennale di Venezia, Venice, Italy
- 1996** – Group Exhibition, Les Champs de la Sculpture, Paris, France
Horizons, Sonje Museum of Contemporary Art, Gyeongju, South Korea
La Valle della Scultura da Rodin a Calder, i maestro del Nostro Secolo, Vallée d’Aoste Culture, Milan, Italy
- 1997** – Original Vision, McMullen Museum of Art, Boston College, Boston, the United States
Inauguration of Museo Guggenheim, Guggenheim Bilbao, Bilbao, Spain
Polish Art 1945–1996, Musarnok, Budapest, Hungary
- 1997** – Summer 1997 Exhibition, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey, the United States
Luxembourg Ville de la Sculpture, Luxembourg
47 Biennale d’arte di Venezia, at the invitation of the president of Venice, Hand-like Trees installations, Via Sciafone, Italy
A Century of Sculpture – The Nasher Collection, Guggenheim Museum, New York, the United States, Human/Nature, Spoleto Festival, Charleston, South Carolina, the United States
Skulpturr, Sculpture Park, Kain, Germany
- 1998** – Polish Figure in the Sculpture of the Century, Polish Sculpture Center, Orońsko, Poland Traveled to Galeria Zachęta, Warsaw, Poland
What Remains, Groninger Museum, Groninger, the Netherlands
- 1999** – Arcadia in Celle Goni Collection, The Museum of Modern Art, Tokyo, Japan; Mie Prefectural Art Museum Tsu, Japan, Museum of Contemporary Art, Sapporo, Japan
Between Expression and Metaphor, National Museum, Warsaw, Poland; Zachęta Gallery, Warsaw, Poland
To the rescue, Eight Artists in an Archive, American Jewish Joint Distribution Committee, New York, the United States
Art Cologne, Internationaler Kunstmarkt, Germany
- 2000** – L’Homme qui marche, Les Jardins du Palais Royale, Paris, France
Magdalena Abakanowicz, Roman Opałka, Edward Dwurnik, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland
11 900 sculptures by Rodin to Picasso, Museo del Corso, Rome, Italy
L’autre moitié de l’Europe Gallerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, France
Verteidigung der Moderne Positionen der Polnischen Kunst nach 1945, Museum Wurth, Künzelsau, Germany
- 2001** – Carnaval des Animaux, Den Haag Sculptuur, Haga, Holandia Animal Sculptures of the 20th Century, Fukushima Prefectural Museum of Art, Kirishima Open–Air Museum, Yamanashi Prefectural Museum of Art, Mie Prefectural Museum, Japan
Europalia 2001, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, Liège, France
Autumn Exhibition, Marlborough Fine Art, London, the United Kingdom
- 2002** – The Body Present: Effigies, Decoys, and Other Equivalents, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, the United States
Los Juegos en el Arte del siglo XX, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza, Spain
La Parade des Animaux, Festival International de Sculpture de Monte Carlo, Monaco
Les Jeux dans l’Art du XX-eme siecie, Biarritz, France
Los Juegos en el Arte del siglo XX, Saragossa, Spain
OPEN2002 International Exhibition of Sculptures and Installations, Venice Lido, Italy
- 2003** – me&more, Kunstmuseum, Lucerne, Switzerland
From Picasso to Warhol. Graphic Masters 1964–2003, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland; National Museum, Poznań, Poland
Group Exhibition, Marlborough Gallery, New York, the United States
- 2004** – Monocromos de Malevich al presente, Museo Nacional Centro de Arfie Reina Sofia, Madrid, Spain
Sculpture Quadrennial Riga, European Space, Riga, Latvia
- 2005** – Summer Instailation, Taguchi Fine Art, Tokyo, Japan
Works on Paper, Marlborough Gallery, New York, the United States
Die obere Hälfte – Die Boste von Rodin bis Funakoshi, Kunsthlie in Emden, Germany; Städtische Museen, Heilbronn, Germany
Blickachsen V, Fondation Beyeler in Reihen/Basel, Galerie Scheffel, Bad Homburg, Germany
- 2006** – To the Human Future – Flight from The Dark Side, Art Tower Mito, Mito, Ibaraki, Japan
Die obere Hälfte – Die Büste von Rodin bis Wang Du, Museum Liner, Appenzell, Switzerland
20th-Century Art, National Museum, Warsaw, Poland
- 2007** – Art from Grażyna Kulczyk Collection, Stary Browar, Poznań, Poland
Residenz Manchen, Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf, Germany.
Femme y es-tu?, Art Senat, Jardin du Luxembourg, Paris, France
- 2008** – Summer Show, Marlborough Gallery, New York, the United States
Paysages Urbains, Galerie Samuel Lailouz, Montreal, Quebec, Canada
100% of Painting: 60 Years of the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw, Poland
- 2009** – elies@centrepompidou, Centre Pompidou, Paris, France
Twenty Years of the Starmach Gallery, National Museum, Kraków, Poland
- 2010** – Donations, IVAM – Institut Valeci, d’Art Modern, Valencia, Spain
- 2011** – Picasso to Koons: The Artist as Jeweler, Museum of Arts and Design, New York, the United States
Atelier. Industrie. Abakanowicz – Ford, Westphalian State Museum of Industry, Dortmund, Germany
- 2012** – Atelier. Industrie. Abakanowicz – Ford, Westphalian State Museum of Industry, Dortmund, Germany
- 2013** – Collection Hermansdorfer, National Museum, Wrocław, Poland
Splendid Textiles, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland
- 2014** – Fiber: Sculpture 1960–Present, The Institute of Contemporary Art, Boston, the United States
- 2015** – Summer Group Exhibition, Marlborough Gallery, New York, the United States
- 2015–16** – From the depths. Artists for the Silesian Museum, Poland
Art in our age, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland
- 2016** – Meditation and Expression, Opałka/Sosnowski/Fangor/Abakanowicz/Szapocznikow/Hasior mia ART GALLERY (Main Railway Station), Wrocław, Poland
Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women,1947–2016, Hauser Wirth&Schimmel, Los Angeles, California, the United States
Abakanowicz/Pijarowski, Kuratorium Gallery, Warsaw, Poland
The Touch. On haptic Art. BWA in Kielce, Poland
- 2016–17** – Oltre Fondazione Giorgio Pardi, Roma, Italy
- 2017** – Nature Morte. Contemporary artists reinvigorate the Still–Life tradition, National Museum in Wrocław, Poland
No Boundaries, Marlborough Gallery, New York, the United States
Large Sculptures, Marlborough Gallery, New York, the United States
Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction, MoMa, New York, the United States
Frieze Sculpture, English Gardens of the Regent’s Park, London, the United Kingdom
Limiti–Confini, Grande Museo del Duomo di Milano, Italy
Walking Lesson, Green Point Projects, New York, the United States
Collection Hermansdorfer, mia ART GALLERY, Wrocław, Poland
- 2017–18** – Strange Beauty, Beck & Eggeling, Vienna, Austria
Multithreadness of Fabric, CSW in Torun, Poland
- 2018** – Artistry. 100 years of Polish Sculpture. Polijas Tēlniecības 100 gadi, Orońsko, Riga
Where does your heart belong? Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen, Germany
Corpus, Beck & Eggeling, Düsseldorf, Germany
- 2018–19** – Medea muckt auf: radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang / The Medea Insurrection: Radical Women Artists Behind the Iron Curtain, Albertinum Museum, Dresden, Germany
- 2019–20** – Change The Setting. Polish Theatrical and Social Set Design of the 20th and 21st centuries, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland





ARTYSTKA „OSOBNA”: HISTORIA ŻYCIA MAGDALENY ABAKANOWICZ

Przytoczony fragment tekstu pochodzi z: Jenny Dally, “A Lifetime of Experiences: A Narrative Chronology”, w: Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Tate, London 2022

1930–1939

Marta Magdalena Abakanowicz urodziła się 20 czerwca 1930 r. w Falentach, niewielkiej wsi położonej 11 kilometrów na południowy zachód od Warszawy. Jej ojciec, Konstanty (koniec XIX w. –1972) był właścicielem ziemskim o rosyjskich i tatarskich korzeniach, szanowanym wśród okolicznych mieszkańców. Matka, Helena Domaszewska (1901–1990), wywodziła się z polskiej szlachty i była opisywana przez artystkę jako elegancka, ale też onieśmielająca. Siostra artystki, Teresa (Terenia) Kucharska (z d. Abakanowicz, 1929–2010) urodziła się rok wcześniej. Opiekę nad dziećmi sprawowały kobiety zatrudnione w gospodarstwie domowym. Do tej rodziny, pragnącej męskiego potomka, Abakanowicz napisze później: „Moje narodziny były ogromnym rozczarowaniem”¹.

W roku 1932 rodzina przeprowadziła się do XVII-wiecznego dworu jej dziadka ze strony ojca. Dom ten był położony głęboko w lesie, w pobliżu wsi Krępa, około 140 kilometrów na południowy wschód od Warszawy. Tam rodzina polowała i prowadziła wyrąb lasu na należących do niej terenach. Abakanowicz wspominała trofea myśliwskie – głowy i skóry zwierząt z kłami i kopytami. Mieszkali tu i częściowo w domu w Falentach aż do wybuchu drugiej wojny światowej, kiedy osiedlili się już wyłącznie w domu w lesie.

1939–1944

Naziści zaatakowali Polskę 1 września 1939, a wojska sowieckie 17 września. Te napaści wyznaczyły początek drugiej wojny światowej.

Wszyscy mieliśmy dzieciństwo przerwane wojną. Musieliśmy wziąć na siebie obowiązki, które nie były przeznaczone dla dzieci. Musieliśmy zachowywać się nie jak dzieci, musieliśmy nauczyć się, czym jest życie nasze i innych ludzi, i jak go bronić. Dowiedzieliśmy się, co to znaczy kraj, co oznacza wolność, co znaczy presja, co znaczy więzienie, a to wszystko w wieku dziewięciu lub dziesięciu lat².

W 1943 r. niemieccy żołnierze ranili matkę Abakanowicz w rodzinnym domu.

Rodzina uciekła do Warszawy w 1944 r.

¹ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art*, 2 wydanie, Milan 2020, s. 9.

² Magdalena Abakanowicz, wywiad z Barbarą Rose, 1988–1991. Zob. Magdalena Abakanowicz: *Writings and Conversations*, Milan 2022, s. 184.

*W miarę jak oddalały się nasz dom i wieś, czułam się coraz bardziej pusta. Jakby moje wnętrze zostało usunięte, a zewnątrz, pozbawione wsparcia, kurczyło się, tracąc swoją formę*³.

W tym czasie Warszawa była okupowana przez Niemców już od niemal pięciu lat. 1 sierpnia 1944 r. rozpoczęło się powstanie warszawskie, zorganizowane przez Armię Krajową. Miało otrzymać wsparcie Armii Czerwonej, jednak sowieckie wojsko zatrzymało się poza miastem. W trakcie 63 dni walk, Niemcy zrównali Warszawę z ziemią. W latach 1944–1945 Abakanowicz pracowała w szpitalu polowym.

Przyszły mąż Abakanowicz, Jan Kosmowski (1930–2018), urodzony w Warszawie, syn wykształconych rodziców, pozostał w domu rodzinnym w okupowanej przez Niemców Warszawie. Ale w dniu wybuchu powstania rodzina była poza miastem. Ich powrót był niemożliwy, zaczęli uciekać na południe, znajdując schronienie w rejonie Tatr, często zmieniając miejsca zamieszkania, by uniknąć zbliżającej się armii radzieckiej. Gdy wrócili do Warszawy w 1945 r. ich dom, podobnie jak większość miasta, był zniszczony. Zamieszkali u kuzynostwa na wschodnim brzegu Wisły.

1945–1954

Na żądanie Związku Radzieckiego w Berlinie, w dniach 8–9 maja 1945 r., został podpisany ostateczny akt kapitulacji Niemiec, kończący drugą wojnę światową w Europie Wschodniej.

Rodzina początkowo przebywała w okolicach Warszawy i Abakanowicz uczęszczała do gimnazjum w pobliskim Milanówku, następnie przeprowadzili się do Tczewa koło Gdańska, gdzie Abakanowicz rozpoczęła naukę w kolejnym gimnazjum.

W 1948 r. podjęła naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni.

*Zrozumiałam niebezpieczeństwo szkoły artystycznej... Skończyłam liceum z narastającym poczuciem, że zostałam oszukana oraz z przekonaniem, że pewnego dnia pokażę tym rzeźbiarzom, którzy mnie odrzucili, że może istnieć sztuka niezależna od kategorii i banalności sztywnych osądów*⁴.

W 1949 r. rozpoczęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie, która była częścią Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku.

W 1950 r., po zamknięciu wydziału tkaniny na uczelni w Sopocie, Abakanowicz przeniosła się na Akademię Sztuk Plastycznych w Warszawie (w 1957 r. Akademia powraca do nazwy Akademia Sztuk Pięknych). W tym czasie zaczęła używać swojego drugiego imienia, Magdalena.

Na wydziale Malarstwa dołączyła do pracowni profesora Marka Włodarskiego (właśc. Henryk Streng, 1903–1960) i pracowni tkackiej (specjalizacja w obrębie wydziału) profesor Eleonory Plutyńskiej (1886). Rodzice Abakanowicz zamieszkali w pobliżu Gdańska, siostra studiowała handel międzynarodowy w Szczecinie.

We wczesnych latach pięćdziesiątych poznała Kosmowskiego, studenta inżynierii na Politechnice Warszawskiej. Elegancki mężczyzna, zauroczył artystkę swoją inteligencją i dobrymi manierami. Wraz z jego siostrą, Danutą, i grupą przyjaciół jeździli w Tatry na narciarskie wyprawy oraz biwaki. Abakanowicz odwiedziła wówczas także po raz pierwszy Jeziora Mazurskie, których krajobrazy stały się dla niej źródłem inspiracji.

W 1954 r. ukończyła warszawską Akademię Sztuk Plastycznych i zamieszkała na poddaszu trzypiętrowego, częściowo zniszczonego domu na wschodnim brzegu Wisły. Podjęła pracę w Centralnym Zakładzie Jedwabiu Naturalnego Milanówek, gdzie zajęła się malowaniem organicznych wzorów na tkaninach ubraniowych i przeznaczonych do gospodarstwa domowego.

1955–1959

Zawarła bliską znajomość z awangardowym malrzem Henrykiem Stażewskim (1894–1988).

*Wychowywał mnie polski konstruktywista, będący przyjacielem Mondriana, pracujący w Cercle et Carré w Paryżu itd. Nazywał się Henryk Stażewski. Przez wiele lat byłam bardzo blisko niego i jego grupy intelektualistów w Polsce i miało to na mnie wpływ. Ale nie można znaleźć śladów konstruktywizmu w moich pracach*⁵. *Był moim drogim przyjacielem. W jego jednopokojowym mieszkaniu na dwunastym piętrze bloku spotykali się i rozmawiali: poeci, muzycy, ludzie teatru, historycy, plastycy, a także pisarze i politycy. Wszystko było kwestionowane, a poszukiwanie nowej rzeczywistości, odpowiedzi na problemy egzystencjalne dotyczyło wszystkich obszarów ludzkiej myśli i intelektu. To była moja szkoła*⁶.

W 1955 r. Jerzy Sołtan (1913–2005), profesor na Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie, zaproponował jej udział w konkursie na projekt mebla i tkaniny organizowanym przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego, znaną jako Cepelia. Wystawa w 1956 r. – „XXX-lecie Spółdzielni Artystów Plastyków ŁAD” odbywająca się w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie była jej pierwszą wystawą zbiorową. Sołtan był jednym z jurorów. Abakanowicz otrzymała na tej wystawie nagrodę za pracę „Irys” (1955) przedstawiającą duży, utrzymany w jaskrawych barwach, dynamiczny kwiat. Warunkiem otrzymania wygranej było wykonanie pracy w formie gobelinu w warsztatach Spółdzielni ŁAD.

Niezadowolona ze swej pracy w fabryce jedwabiu, odeszła z niej w 1956 r. Jesienią tego samego roku wyszła za mąż za Jana, będącego już inżynierem budownictwa, i zamieszkali razem w pokoju na poddaszu. Był on tak mały, że musieli na zmianę pracować nad własnymi pracami – obrazami i rysunkami projektowymi.

W roku 1958 Abakanowicz wraz z mężem przeprowadzili się do jednopokojowego mieszkania numer 36 przy al. Waszyngtona 30, którego wielkość (18 m²) podyktowana była normami socjalistycznymi – na każdą osobę przypadało 9 m². Mieszkali tam przez siedem lat.

1960–1965

W 1960 r., w Galerii Ministerstwa Sztuki i Kultury Kordegarda w Warszawie, odbyła się jej pierwsza wystawa indywidualna pt. „Wystawa prac Magdaleny Abakanowicz–Kosmowskiej”. Prezentowała malarstwo na tkaninie, obrazy olejne i pierwsze eksperymenty z tkactwem.

Pierwszy pokaz – co za emocje. Przyszedłam godzinę przed otwarciem, żeby sprawdzić wszystkie szczegóły. Nie mogłam wejść; drzwi były zamknięte... Następnego dnia dowiedzieliśmy się,

³ Abakanowicz 1982, s. 27. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 162.

⁴ Magdalena Abakanowicz, Fate and Art, drugie wydanie, Milan 2020, s. 24.

⁵ “Magdalena Abakanowicz: An Interview with Jeff Makin”, Quadrant, vol. 20, no.6, June 1976, s. 52–3. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 67.

⁶ List Magdaleny Abakanowicz do Michaela Brensona, 26 sierpnia 1992.

*że władze uznały wystawę za „formalistyczną”, czyli niezaan-
gażowaną w budowę socjalizmu, a więc za nieakceptowaną
w sztuce tendencję. Wystawa została zamknięta zanim w ogóle
ją otwarto. Zdaliśmy sobie sprawę, że „odwilż”, która nastąpiła po
śmierci Stalina, skończyła się. Wróciły stare zasady*⁷.

Ale Maria Łaszkiewicz (1981–1981), profesjonalna tkaczka, trzymała rękę na pulsie. Rok później dopisała dyskretnie nazwisko Abakanowicz na przygotowywaną w Ministerstwie listę artystów mających reprezentować Polskę na Pierwszym Międzynarodowym Biennale Tkaniny (lère Biennale Internationale de la Tapisserie) w Lozannie w Szwajcarii. Abakano- wicz została przyjęta.

W celu uzyskania dostępu do krosna, Łaszkiewicz zaprosiła artystkę do pracy w swo- jej piwnicy, oficjalnie zarejestrowanej w ZPAP jako Atelier Expérimental de l’Union des Artistes Polonais, co było nawiązaniem do wykształcenia zdobytego przez Łaszkiewicz we Francji. Abakanowicz pracowała tam przez kolejne cztery lata, aż do 1965 r., gdy udało jej się kupić własny dom z pracownią.

Po raz pierwszy wystąpiła na arenie międzynarodowej w 1962 r. z pracą „Kompozycja bia- łych form” (1962) na Pierwszym Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie i udała się także wówczas na wernisaż w Muzeum Kantonalnym Sztuk Pięknych (Musée cantonal des Beaux-Arts) w Lozannie. Spotkała Pierra Pauli (1916–1970) i artystę Jeana Lurçata (1892–1966), współzałożycieli Biennale (występowała w kolejnych edycjach Biennale w la- tach: 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977, 1979 i 1985).

W 1962 r. otrzymała stypendium od francuskiego Ministerstwa Kultury na podróż do Francji, podczas której miała swoją indywidualną wystawę poza Polską pt. „Tapisseries, Magdalena Abakanowicz, Pologne” w Galerii Dautzenberg w Paryżu. Spędziła wówczas cztery miesiąca odwiedzając ośrodki tkactwa artystycznego.

W marcu 1963 r. Pierre Pauli wraz z krytykiem sztuki André Kuenzim (1916–2005) od- byli swoją pierwszą podróż do Polski i odwiedzili Abakanowicz w piwnicznej pracowni należącej do Łaszkiewicz. Pauli wrócił w tym samym roku i przystąpił do przygotowań zbiorowych wystaw prezentujących polskie tkactwo w Niemczech, Norwegii i w Holandii (1964–1965), zawsze z udziałem Abakanowicz.

Jej pierwsza indywidualna wystawa tkanin w Polsce, pt. „Magdalena Abakanowicz – Gobelin” (1963) odbyła się w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

W roku 1964 Abakanowicz, wraz z twórcami tkanin artystycznych Jolantą Owidzką (1927–2020) i Wojciechem Sedleyem, otrzymała zaproszenie do udziału w VIII Biennale w São Paulo w Brazylii. W ramach przygotowań, Abakanowicz wraz z Łaszkiewicz zbudowały specjalne krosno. Abakanowicz stworzyła pięć wielkoformatowych tkanin ściennych, z których każda została nazwana imieniem wielkiej kobiecej postaci historycznej: „Andromeda” (1964), Anna II (1965), „Dorota II” (1965), „Kleopatra” (1964) i „Helena” (1965). Do realizacji tego imponującego cyklu Abakanowicz zatrudniła Stefanię Zgudkę, szesna- stoletnią absolwentkę Szkoły Zawodowej Rzemiosł Artystycznych w Zakopanem. Została ona jej asystentką na całe życie i serdeczną przyjaciółką.

Kuratorem polskiej sekcji na Biennale w São Paulo został Ryszard Stanisławski (1921–2000), który w 1966 r. otrzymał stanowisko dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Wybrał on również czterech malarzy i czterech grafików, a pokaz zajął przestrzeń dwóch z trzech pięter. Abakanowicz została nagrodzona Złotym Medalem w dziedzinie Sztuk Stosowa- nych (Prêmio à Melhor obra de Arte Aplicada). Mimo że nie mogła uczestniczyć w Bien- nale z powodu ograniczeń w podróżowaniu, wyróżnienie to miało znaczący wpływ na jej karierę.

W 1965 r. została uhonorowana doroczną nagrodą I stopnia przyznawaną przez Ministra Kultury. Inne polskie państwowe wyróżnienia artystka otrzymała także w latach 1966–1998.

Powstała nazwa „Abakany”. Po raz pierwszy publicznie pojawiła się w 1964 r. w podpisie pod zdjęciem w artykule krytyczki sztuki i historyczki teatru Elżbiety Żmudskiej: „Jak nazwać te wełniane obrazy Magdaleny Abakanowicz? Może nadać im nazwę »abakany«? Nieco tradycyjalnie, ale jednocześnie podkreśla autorstwo utalentowanej artystki. Nie żartujemy proponując tę nazwę”⁸ . Artystka wspominała później krytykowi i historykowi sztuki, Michaelowi Brensonowi: „Nazwa ‘Abakany’ została wymyślona w kawiarni arty- stycznej w Warszawie po wernisażu mojej wystawy [w Zachęcie CBWA] w 1965 r. i przed Biennale w São Paulo”.

Uczestniczyła w I Biennale Form Przestrzennych (1965) w Elblągu, na które stworzyła pra- cę Forma przestrzenna (1965), swoją pierwszą pracę umieszczoną trwale w przestrzeni publicznej i zarazem pierwszą w metalu. Ta pierwsza ogromna rzeźba zawierała już w so- bie coś, co wciąż jest obecne w moich pracach – od miękkich Abakanów do brązowych drzew przypominających dłonie; wszystkie one wznoszą się pionowo i pokazują tajemni- cę wnętrz przez otwarte szczeliny⁹.

W 1965 r. została profesorem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Pozna- niu¹⁰. Początkowo negatywnie nastawiona, zrozumiała, że nauczanie sztuki to w Polsce zaszczytny zawód, powiązany z odpowiedzialnością za przekazywanie wiedzy o historii, kulturze i tradycji, co było szczególnie istotne po latach obcej okupacji.

Podróżowała do Poznania co miesiąc aż do emerytury (1990 r.), początkowo z kolegą Stanisławem Zamecznikiem (1909–1971), artystą i scenografem. Rozmawiali o przestrzeni, relacjach pomiędzy obiektami i promowaniu między różnymi materiałami. „W pociągu do Poznania narodziła się idea ‘przestrzeni doświadczenia’ , które tworzyłam potem w wielu krajach”¹¹.

1966–1969

Jej pierwsza zbiorowa wystawa w Stanach Zjednoczonych, „Contemporary European Tapestries: The Collection of Mr. and Mrs. J.L. Hurschler” („Współczesne Europejskie Tkaniny dekoracyjne. Kolekcja J. i L. Hurschlerów”) została otwarta w 1966 r. w Muzeum Santa Barbara w Kalifornii i podróżowała następnie do co najmniej siedmiu miejsc w kraju.

W 1967 r. stworzyła swoje pierwsze w pełni trójwymiarowe tkane formy.

⁷ Ibidem, s. 34.

⁸ Elżbieta Żmudzka, Magdalena Abakanowicz, „Zwierciadło”, 6, 9 listopada 1964, s. 8.

⁹ Magdalena Abakanowicz, Sztuka koczownicza, „Konteksty: Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, t. 60, nr 3–4 (2006), s. 36. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 253.

¹⁰ W 1996 r. szkoła została przemianowana na Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu, potem, w 2010 r., nazwana Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu.

¹¹ Abakanowicz 2020, s. 101.

*Tkanina, którą wykonałam, była sztywna, jej powierzchnia urosła do reliefów podobnych do kory drzewa lub futra zwierzęcego. Podobało mi się, że tworzyłam obiekt od samego początku, od jego zewnętrznej powłoki do całościowego kształtu. Zszyłam ze sobą kilka fragmentów, tworząc ogromny trójwymiarowy obiekt. Nie mogłam go zobaczyć w całości. Mogłam jedynie kontrolować go moją wyobraźnią, a potem oglądać zawieszony w sali wystawowej. Monumentalne, mocne, miękkie i erotyczne, obiekty te stawały się po raz kolejny moją rzeczywistością, protestem przeciwko ustalonym definicjom rzeźby*¹².

W 1967 roku Alice Pauli zorganizowała w swojej galerii w Lozannie pierwszą z wielu wystaw Abakanowicz. W tym samym roku odbyła się jej pierwsza objazdowa wystawa indywidualna, „Magdalena Abakanowicz: Arbeider i Vev”, która pokazywana była w czterech miejscach w Norwegii.

W 1968 roku w zuryskim Helmhaus (Helmhaus, Zürcher Kunstgesellschaft) miała miejsce wystawa Abakanowicz: „Eine Polnische Textilkünstlerin”, a w latach 1968–1969 wystawa pt. „Magdalena Abakanowicz: 2- en 3-dimensionale weefsels”, która odwiedziła sześć miast w Holandii; termin Abakan pojawił się w katalogu właśnie tej wystawy po raz pierwszy.

Również w 1968 r. Abakanowicz wraz z mężem udała się w trwającą miesiąc pierwszą podróż do Stanów Zjednoczonych. Pokonywali drogę Volkswagenem, wraz z siostrą Magdaleny Terenią i jej mężem, który w tym czasie pracował w wydziale handlu zagranicznego polskiej ambasady w Waszyngtonie i był w stanie zorganizować niezbędne zaproszenia, co dla artystki było „niesamowitym cudem”.

W 1969 r. otwarto wystawę Magdalena Abakanowicz: „Tapisserien und Räumlichen Texturen” w Kunsthalle w Mannheim (Niemcy).

W tym samym roku, wraz z reżyserem filmowym Jarosławem Brzozowskim (1911–1969) i kompozytorem muzyki eksperymentalnej, Bogusławem Schäfferem (1929–2019), stworzyła „Abakany” na wydmach Słowińskiego Parku Narodowego w Łebie, wzdłuż wybrzeża Bałtyku. Film został ukończony w pracowni artystki i innych lokalizacjach przez Kazimierza Muchę (1923–2006), po śmierci Brzozowskiego.

Dwie duże zbiorowe wystawy muzealne wprowadziły Europę Zachodnią i Stany Zjednoczone w tematykę rodzącego się ruchu sztuki tekstylnej. W styczniu 1969 r. otwarto wystawę pt. „Perspectief in Textiel” w Muzeum Stedelijk w Amsterdamie. Abakanowicz, jako jedna z zaledwie dwójki artystów otrzymała swoją indywidualną salę. Pokazuje prace: Black Garment (1968), która później stanie się częścią kolekcji tego Muzeum, „Baroque Dress” (1968) (pozyskana przez Muzeum Narodowe w Sztokholmie, w którym odbyła się jej indywidualna wystawa w następnym roku), a także „Abakan rond” (1967–1968), obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Kolejną wystawą była wystawa objazdowa „Wall hangings” (1968–1969), zorganizowana przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku, której kuratorami byli Larsen i Mildred Constantine (1913–2008). Przełamywała ona bariery instytucjonalne, a potem zagmatwała profil zbiorów muzeum poprzez zakup „Abakan jaune” (1967–1968) prezentowanego na wystawie. Jednak praca ta, inaczej niż w wypadku samodzielnego montażu prac przez Abakanowicz na wcześniejszej wystawie w Amsterdamie, została umieszczona w niszy¹³.

*Czułam się głęboko przygnębiona. Cała trójwymiarowość mojej pracy, jej ruch w przestrzeni, zostały utracone; kobiety charakter sukienki z waginą, jej wieloznaczność, zniknęły*¹⁴.

1970–1973

Stworzyła swój pierwszy projekt instalacji w 1970 r. w Södertälje Konsthall w Szwecji tytułując wystawę „Textil skulptur. Textile environment”. Po raz pierwszy zastosowała tu linę jako medium, tworząc ogromne tymczasowe prace towarzyszące Abakanom.

W 1970 r. otrzymuje swoje pierwsze duże publiczne zamówienie dla teatru mieszczącego się w siedzibie władz prowincji Brabancji Północnej (Provinciehuis van Noord-Brabant) w ‘s-Hertogenbosch w Holandii. Mierzący 7,2 metra wysokości, 22 metry długości i dwa metry głębokości, podwieszony pod sufitem, Bois-le-Duc był niezwykle przedsięwzięciem.

Ukończona w 1971 r. gęsta i tajemnicza struktura sugeruje również polski las z młodości artystki. Na wywołujący głębokie wrażenie charakter współpracy z artystką zwrócił uwagę holenderski asystent.

W lutym 1971 r. w Galerii Współczesnej w Warszawie Abakanowicz stworzyła opartą w dużej mierze na improwizacji czasową wystawę Abakanów, zawieszając je na rusztowaniach i wykorzystując liny i wypchane płótna.

W marcu udała się do Kalifornii na swoją pierwszą indywidualną wystawę w USA, zatytułowaną „The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz” (1971), która odbyła się w Pasadena Art Museum. Wystawa ta dała jej możliwość większego eksperymentowania z przestrzenią i obiektami znalezionymi.

Wystawa „Fabric Forms” odbyła się w tym samym czasie, co objazdowa wystawa zbiorowa pt. „Deliberate Entanglements” (1971–1972) w Galerii Sztuki Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles oraz inne pokazy w całym mieście związane z tygodniowym sympozjum pt. „Włókno jako medium”, zorganizowanym przez kuratorów Eudorah Moore (1918–2013) i Bernarda Kestera (1928–2018). Wcześniej, w tym samym roku, Abakanowicz wzięła udział w przygotowanej przez artystkę Barbarę Kasten wystawie „Dimension of Fiber” (1971) w California College of Arts and Crafts w Oakland w Kalifornii.

To sympozjum ugruntowało wśród nowej amerykańskiej publiczności status Abakanowicz w międzynarodowym ruchu odnowy tkanin artystycznych. W międzyczasie miała nadzieję, że obrady ugruntują pozycję tkaniny jako medium ekspresyjnego.

W 1973 r. kontynuowała tworzenie tymczasowych projektów – instalacji environments z lin: „Rope Structures” w Galerii Arnolfini w Bristolu (Anglia); „La Corde, ses Pénétrations, sa Situation dans l’Espace” na Biennale w Lozannie, gdzie lina rozciągała się od rzeźby „Wheel with Rope” (1973) umieszczonej w galerii, przez okno, na teren poza budynkiem; projekt na „Octobre à Bordeaux: 8 Artistes dans la Ville” w Bordeaux we Francji. W 1976 r. znów zastosowała linę w Sydney i w Melbourne. Wreszcie lina pojawiła się w pawilonie polskim w Wenecji w 1980 r.

¹² Magdalena Abakanowicz, ‘Magdalena Abakanowicz: Confession’, *Sculpture*, vol.24, no.8, Oct. 2005, p. 34.

¹³ Od marca 1968 r. wystawa *Wall Hangings* prezentowana była w jedenastu miejscach i zakończyła swoją podróż w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku, gdzie została otwarta w lutym 1969 r. W komunikacie prasowym muzeum wskazano, że za montaż wystawy odpowiedzialny był Arthur Drexler, dyrektor Wydziału Architektury i Designu.

¹⁴ Abakanowicz 2020, s. 53.

*W serii wystaw, które miałam w ciągu ostatnich czterech lat, użyłam materiału tkanego. Użyłam również liny, która była dla mnie jednym z najbardziej przepełnionych znaczeniami i jednocześnie giętkich materiałów. Za pomocą tkanin i liny tworzę różne kreacje w różnych miejscach, w zależności od przestrzeni. Używam przestrzeni galerii, a także krajobrazu... każda sytuacja inspiruje mnie w trakcie pracy w niej... Chciałam stworzyć konkretne połączenie z zewnątrz za pomocą tej liny*¹⁵.

1974–1976

Rozpoczęła kilka serii nawiązujących do formy ciała ludzkiego, którym nadała nazwę „Alteracje”.

Do moich rzeźb zaczęłam używać starych worków jutowych, ponieważ był to jedyny materiał, jaki mogłam znaleźć, który był naprawdę typowy dla otaczającego mnie środowiska.

*W tamtym czasie nie mogłam mówić o otaczającej mnie rzeczywistości używając marmuru czy brązu; miały one elegancję niepasującą do mojego codziennego życia. W moich pracach wykorzystywałam również stare kawałki drewna. Takie stare materiały mają swoją tajemniczą historię, którą staram się zrozumieć, aby dodać do niej moje własne doświadczenia*¹⁶.

Po stworzeniu „Heads” (1973–1975), jej pierwszych stojących, a nie wiszących w przestrzeni realizacji, odwiedziła laboratorium prof. Marii Dąbrowskiej (1921–2014), która w Armii Krajowej zajmowała się opatrywaniem rannych, a następnie została uznanym patologiem w Centrum Onkologii – Instytucie im. Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie.

Stworzyła pierwsze figury z odzyskanych materiałów i żywicy – „Seated Figures” (1974–1979) i „Backs” (1976–1994), nadając podobnym z pozoru formom indywidualny charakter.

W 1974 r. otrzymała tytuł doktora honoris causa w Royal College of Art w Londynie. Spotkała tam Artura Starewicza (1917–2014), ambasadora Polski w Wielkiej Brytanii w latach 1971–1978. Z wykształcenia był chemikiem, pracował w polskich strukturach politycznych po odbyciu służby wojskowej w czasie II wojny światowej, ostatecznie awansował na stanowisko sekretarza Komitetu Centralnego. Przez całe życie przyjaźnił się z artystką i jej mężem, a po przejściu na emeryturę w 1978 r. przyjął nową dla siebie rolę fotografa dzieł artystki.

W późniejszym czasie otrzymała doktoraty honoris causa następujących instytucji: Rhode Island School of Design w Providence, USA (1992), Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (1998), Pratt Institute w Nowym Jorku, USA (2000), Massachusetts College of Art, Boston, USA (2001), School of the Art Institute of Chicago, USA (2002) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2002). Została również członkiem honorowym Akademie der Künste w Berlinie (1994), American Academy of Arts and Letters w Nowym Jorku (1996), i Sächsische Akademie der Künste w Dreźnie (1998).

Zaczęła pokazywać „Abakany” wraz z „Alteracjami”, po raz pierwszy na swojej drugiej wystawie indywidualnej w Warszawie w Zachęcie (1975), dziesięć lat po poprzedniej wystawie indywidualnej.

W 1975 r. w Whitechapel Art Gallery w Londynie odbyła się wystawa prac Magdaleny Abakanowicz zatytułowana „Organic Structures and Human Forms” (1975), której kuratorką była urodzona w Polsce dyrektorka Jasia Reichardt. Podczas wernisażu artystka odbyła rozmowę z fizykiem Stephenem Hawkingiem (1942–2018). Spotkała także dr. Patricka D. Walla (1925–2008), profesora na Wydziale Anatomii i Embriologii University College w Londynie, specjalizującego się w fizjologii systemów sensorycznych i badającego naturę bólu. Odpowiadają oni na pytanie, czy Seated Figures (1974–6) dotyczą życia czy śmierci.

*Człowiek należy do świata struktur organicznych, podlega rytmowi i wszystkim prawom świata naturalnego, a nie prawom sztucznego świata, który sam stworzył... Podczas tworzenia serii nie było czuć radości*¹⁷.

W 1976 r. wystawa „Organic Structures and Human Forms” pokazywana była w Art Gallery of New South Wales w Sydney, a następnie w National Gallery of Victoria w Melbourne. Wizyta w Australii zaspokoila trwającą całe wcześniejsze życie ciekawość.

Pozostając w Australii przez dwa miesiące pomiędzy wystawami, Abakanowicz odwiedziła lasy deszczowe w Papui Nowej Gwinei wraz z urodzoną w Niemczech australijską artystką Juttą Feddersen w mierzącym czterdzieści stóp kajaku, akurat wystarczająco szerokim dla każdej osoby i obsługiwanym przez dwóch miejscowych mężczyzn. Zapragnęła udać się do miejsca „magicznej mocy natury” i była pod wrażeniem sztuki dorzecza Sepiku jako „wyrazu interakcji człowieka z jego fizycznym i nadprzyrodzonym otoczeniem” .

1977–1979

W 1977 roku stworzyła warianty instalacji „Struktur Organicznych”, które były pokazywane w Malmö Konsthall w Szwecji; udała się do Norwegii, aby zorganizować pokaz w Henie-Onstad Kunstsenter w Høvikodden. Pozostawała w kontakcie z pierwszym dyrektorem tego Muzeum, Ole Henrikiem Moe (1920–2013). Podczas II wojny światowej był on przetrzymywany w obozie koncentracyjnym Sachsenhausen, Abakanowicz czuła, że łączy ją z nim sposób rozumienia świata. Napisała do niego:

*Moja miłość do Norwegii pochodzi stąd, że jest to miejsce, w którym odzyskuję spokój, poczucie bezpieczeństwa, stan pewności siebie, zapomniane w dzieciństwie. Nawet jeśli jest to tylko iluzja, jest to ważne*¹⁹.

W 1977 r. rozpoczęła pisanie autobiograficznego poematu poetyckiego prozą pt. „Portret x 20”, który po raz pierwszy został opublikowany w 1982 r. przez wydawnictwo Abbeville Press w książce towarzyszącej objazdowej wystawie retrospektywnej zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago.

W 1977 roku Pontus Hultén (1924–2006) zaprosił artystę Fluxusu Daniela Spoerriego do stworzenia specjalnego projektu na inaugurację Muzeum Sztuki Współczesnej w Centre Georges Pompidou w Paryżu, którego był dyrektorem. Spoerri zaś zaprosił Abakanowicz do „La Boutique aberrante du Musée Sentimental” (1977) z pracami wystawionymi na sprzedaż. Abakanowicz prezentuje cztery unikalne prace, które nazywa cyklem „Decision”.

W listopadzie 1978 r. wzięła udział w wystawie zbiorowej „L’espace en Demeure” [wraz z Louise Nevelson (1899–1998) i Marią Heleną Vieira da Silva (1908–1992)] w Galerie

¹⁵ ‘Rope Environments’ 1974, s. 37. Zob. Magdalena Abakanowicz: *Writings and Conversations*, Milan 2022, s. 60.

¹⁶ Magdalena Abakanowicz, wywiad z Peterem Boswellem (associate curator, Walker Art Center), [w:] Magdalena Abakanowicz, *pamphlet*, Walker Art Center 1992, brak paginacji.

Zob. *Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations*, Milan 2022, s. 247.

¹⁷ List Magdaleny Abakanowicz do Patricka Walla, niedatowany.

¹⁸ Abakanowicz 2020, s. 104, 105.

¹⁹ Abakanowicz 2020, s. 86.

Jeanne Bucher w Paryżu. Hultén nabył dla muzeum „Abakan grand noir” (1967–1968), jeden z dwóch prezentowanych wówczas Abakanów. W latach 1976–1979 artystka i Hultén korespondowali ze sobą w sprawie indywidualnej wystawy Abakanowicz w Centrum Pompidou.

W 1978 r. rzeźbiarka podejmuje studia nad formami i znaczeniami terminu „miękki”.

*Zafascynowała mnie zawartość, wnętrze, środek miękkiej materii. Przypuszczałam, że znajdę tam wyjaśnienie charakteru i natury miękkiego obiektu. Przez „miękki” rozumiałam organiczny, żywy. Co jest organiczne? Co sprawia, że coś żyje? W którym obszarze pulsowania zaczyna się indywidualność materii, jej niezależne istnienie?... znaczenia i skojarzenia koncentrowały się na ciele, każdym rodzaju ciała, brzuchu, każdym rodzaju brzucha i życiu, które wydaje się potrzebować miękkiej, organicznej materii, aby istnieć. Niosłam te myśli i potrzebę ich wizualizacji*²⁰.

Setki wypchanych form wyłaniają się, gdy tworzy „Embriologię” (1978–1981).

Kuratorka Mary-Jane Jacob po raz pierwszy odwiedziła studio artystki w lutym 1979 r. i zaproponowała jej dużą wystawę retrospektywną w USA.

W tych latach Abakanowicz nawiązuje bliskie relacje z paryskim krytykiem Pierrem Restanym (1930–2003), znanym między innymi ze stworzenia terminu „nouveau réalistes”, oraz genewskim historykiem sztuki i autorem publikacji Jean-Lucem Davalem.

1980–1982

W czerwcu 1980 r. Magdalena Abakanowicz reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji.

*Do ostatniej chwili nie wiedzieliśmy, czy będziemy mogli wystawić w naszym pawilonie – polski kurator Biennale [Aleksander Wojciechowski (1922–2006)] i ja, wystawiająca artystka. Napięcie polityczne między Związkiem Radzieckim a Polską było wyczuwalne w powietrzu. Nasze uczestnictwo w Biennale w Wenecji mogło być w ostatniej chwili wstrzymane. Polski kurator był bardzo zdenerwowany, nie wiedząc, czego się spodziewać. „Solidarność”, stojąca w opozycji do reżimu komunistycznego, zeszła do podziemia... Jan nie mógł przyjechać, ponieważ był zaangażowany w „Solidarność”. Artur był ze mną. Po raz pierwszy pomagał mi przy instalacji*²¹.

Ogłosiła podjęcie prac nad „Trzepakami” (1980) flankującymi wejście do Pawilonu Polskiego, a następnie ustawiła obiekty wewnątrz, zaczynając od drzwi z *Hand* (1976) na cokole, u stóp której zaczynała biec lina prowadząca zwiedzającego i zawijająca się w lewo przy masywnym „Wheel with Rope” (1973), a następnie kontynuując ogromną „Embriology” (1978–1981) składającą się z 800 obiektów i pokazaną tutaj po raz pierwszy, kończąc na pełnych powagi rzędach „Backs” 1976–1979/80.

Latem rozpoczęła prace nad wielkoformatowymi rysunkami, medium, które wykorzystywała już kilka razy w swojej twórczości, ale które nabrało teraz większego znaczenia.

Wzięłam te arkusze papieru, położyłam jeden na podłodze i poprosiłam Jana, żeby się na nim położył. Rysowałam linię wzdłuż

*jego ciała. To była taka zwykła kartka papieru, metr na siedemdziesiąt [centymetrów]. Rysowałam wzdłuż jego ciała, potem on wstał i wypełniłam kontur. To był pierwszy rysunek, potem zaczęłam na jego podstawie tworzyć własną wizję*²².

13 grudnia 1981 r. ogłoszono w Polsce stan wojenny. Zostanie zniesiony dopiero w 1983 r.

*Jan i ja... spojrzeliśmy przez okno. Byliśmy kompletnie przerażeni. Szli wzdłuż drogi tuż obok naszego domu. Nie wiedzieliśmy, czy była to polska, czy rosyjska armia; jeśli rosyjska, to byłby nasz koniec. Naliczyliśmy 25 czołgów i wtedy wiedzieliśmy, że była polska, bo gdyby byli to Rosjanie, to byłoby ich setki. Chodziło zatem tylko o zablokowanie miasta i wprowadzenie stanu wojennego. W kraju, gdzie prawo nie istnieje, wszystko może się zdarzyć, a my mieliśmy stan wojenny i czołgi wjechały do Warszawy. Gry wojenne toczyły się codziennie, bo walczyli tutaj z rosyjskimi pomnikami i zabijali, i wsadzali ludzi do więzienia, i to, i tamto, i to się działo cały czas, codziennie*²³.

Jan, jako aktywny członek „Solidarności”, stracił stanowisko dyrektora generalnego ds. rozwoju przemysłu, gdzie nadzorował budowę portów, hut, zbiorników wodnych, zapór i elektrowni. Zaczął podróżować z artystką i pomagać w technicznym planowaniu jej wystaw i publicznych projektów artystycznych.

W styczniu 1982 r. artystka, Jan i Artur byli jednymi z pierwszych podróżujących w celach kulturalnych, którzy w stanie wojennym otrzymali pozwolenie na wyjazd z Polski. Celem był montaż wystawy Abakanowicz: „Altérations” w paryskim ARC, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

W maju tego samego roku była jedyną kobietą biorącą udział w prezentującej dzieła trzydziestu artystów wystawie „Kunst wird Material” (1982) w Nationalgalerie w Berlinie Zachodnim. Wystawiła tu „Seated Figures” (1974–1976), 206 obiektów z cyklu „Embriology” (1978–1980), 30 „Backs” (1978–1980), „Trunks” (1981), „Pregnant I” (1981–1982) i „Monads” (1982).

W listopadzie 1982 r. jej pierwsza duża retrospektywna wystawa została otwarta w Chicago i była prezentowana w dwóch miejscach równocześnie ze względu na rozmiary dzieł: „Abakany” w Chicago Cultural Center oraz „Alteracje” i nowe prace w Muzeum Sztuki Współczesnej. Wystawa podróżowała następnie do ośmiu innych miejsc w Ameryce Północnej.

1983–1989

Rozpoczyna realizację dużych projektów w przestrzeni publicznej.

*Prace plenerowe rozpoczęły się w najtrudniejszym okresie stanu wojennego w latach 80-tych. Otrzymałam zlecenia po sukcesie na Biennale w Wenecji w 1980 r. W tamtym czasie niezwykle trudno było uzyskać paszport i wizy. Zdobyć wszystkich pozwoleń, wszystkich dokumentów wymagało ogromnej ilości czasu i energii. Ta walka, ta desperacka walka z ograniczeniami w końcu stworzyła bodziec do pracy, czy to we Włoszech, czy w Jerozolimie. Każda chwila była niezwykle cenna*²⁴.

²⁰ Abakanowicz 2020, s. 86.

²¹ Abakanowicz 2020, s. 90.

²² Magdalena Abakanowicz, wywiad z Barbarą Rose, 1990. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 193. Tamże,

²³ Magdalena Abakanowicz, wywiad z Barbarą Rose, 1990. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 202.

²⁴ List od Magdaleny Abakanowicz do Michaela Brensona, 5 kwietnia1994. Zob. Magdalena Abakanowicz: *Writings and Conversations*, Milan 2022, s. 235.

Zaproszona przez francuskie ministerstwo kultury, w 1983 r. odwiedziła firmę Schneider–Creusot, która pozbywała się dziewiętnastowiecznych i pochodzących z początku XX w. modeli odlewniczych, oferując je artystom do wykorzystania. Abakanowicz wybrała gigantyczne drewniane formy używane do odlewania wielkich silników.

W 1983 r., podczas pobytu w Massachusetts, gdzie pracowała nad swoją wystawą retrospektywną w deCordova Sculpture Park and Museum, zdobyła doświadczenie w odlewaniu metalu u profesora George’a Greenamyera w Massachusetts College of Art. Jesienią 1984 r. Abakanowicz przebywała jako profesor wizytujący na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles na zaproszenie Kestera, a także jako artystka-rezydentka na Kalifornijskim Uniwersytecie Stanowym w Fullerton, gdzie rozwijała umiejętności odlewania metalu, zarówno brązu, jak i aluminium pod okiem profesora Jima Jenkinsa. W szkole tej nakręcono film o jej pobycie w Fullerton.

Artystkę zaproszono do udziału w inauguracyjnym pokazie w rozbudowanym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, „An International Survey of Recent Painting and Sculpture” (1984), zorganizowanym przez Kynastona McShine’a. Zaprezentowała tam „Monads” (1982) i „Pregnant” (1981–1982). Ta ostatnia praca została kupiona przez muzeum w następnym roku, a artystka ponownie wystawiała ją w galeriach w 1986 r.

W 1985 r. zaczęła wystawiać w galerii Xaviera Fourcade’a (1926–1987), swojej pierwszej galerii w USA, i pracowała z nim przez dwa lata, aż do jego śmierci.

Na zaproszenie kolekcjonera Giuliano Goriego, który po raz pierwszy zobaczył jej prace w 1980 r. w Wenecji, zrealizowała swoją pierwszą dużą instalację plenerową, „Katarsis” (1985) dla parku rzeźb Spazi d’Arte, w Fattoria di Celle w Santomato (część gminy Pistoia) we Włoszech. Wykorzystała tu po raz pierwszy brąz, z którym zapoznała się w odlewni Venturi Arte w Bolonii.

Miała przekonanie, że każda postać w jej pracach jest wyjątkowa, jest wytworem jej ręki. Tworzy Inkarnacje (1986–1990), serię z brązu opartą na jej własnej twarzy, a także „Portrety anonimowe” (1985–1990) z bawełny i lnu.

*Moja twarz ukrywa przed patrzącą na mnie osobą zawikłanie moich myśli i uczuć*²⁵.

Rozpoczęła serię „Gry wojenne” (1987–1995). Potem natrafiła na drzewa na Mazurach, między Mrągowem a Krutyniem, i stworzyła w sumie dwadzieścia jeden masywnych form z porzuconych konarów drzew, które stawały się na przemian bronią i ciałami, niektóre z nich artystka opisała jako:

*Erotyczne, z dużymi rozłożonymi nogami, prawie naturalistyczne, prawie za bardzo kobiece – jakby bezwstydna nachalność. Chodziłam między pniami, poruszona tą dramatyczną sceną. Dotykałam ich, by poczuć ich temperaturę i gładkość, podeksytowana, jakbym dotykała prawdziwych ciał. Anatomii tak prawdziwej jak moja własna. Jak nadać im inne istnienie? Jakbym miała obsesję, wracałam i wracałam do tego miejsca*²⁶.

²⁵ Magdalena Abakanowicz, ‘Incarnations’, [w:] Magdalena Abakanowicz: Skulpturer, kat. wyst., Charlottenborg Udstillingsbygning, Copenhagen 1996, s. 20.

²⁶ Abakanowicz 2020, s. 148.

W 1987 r. tworzy Negev w Ogrodzie Rzeźb Billy’ego Rose’a w Israel Museum w Jerozolimie. Będąc pod wrażeniem potężnego wpływu lokalnego wapienia na otoczenie, zaproponowała zainstalowanie na samym skraju Wzgórza Spokoju grupę siedmiu dwunastotonowych kół z wapienia, o średnicy ponad dziewięciu stóp każde. Najbardziej abstrakcyjna praca od czasów Abakanów, czerpie z duchowości jałowej pustyni, ciszy jej skał, jednocześnie przywołując w pamięci kamienie młyńskie do miazdżenia oliwek i prehistorię wybrzeża Morza Śródziemnego. Ich liczba niesie wiele znaczeń, takich jak siedem dni stworzenia czy siedem starożytnych bram Jerozolimy.

Z okazji Igrzysk Olimpijskich w 1988 r. otrzymała zlecenie dla Parku Olimpijskiego w Seulu w Korei Południowej. Na otoczonym wzgórzami obszarze tworzy „Przestrzeń smoka” – dziesięć ogromnych, stylizowanych na prehistoryczne czaszek z brązu.

*Dotykałam tych wymyślonych głów tak długo, aż stały się <rzeczywistością>. Powierzchnia brązu zapisana tysiącami śladów moich palców tworzy fakturę głów Smoków*²⁷.

W 1989 r., po ponad piętnastu latach biurokratycznych zmagani, artystka i jej mąż przeprowadzili się do nowego domu i pracowni na południe od centrum Warszawy, gdzie mieszkali do końca życia. Był to moment ogromnych zmian, których punktem kulminacyjnym był upadek komunizmu, rozpoczęty w Polsce pokojowo 4 czerwca 1989 r., kiedy „Solidarność” zwyciężyła w częściowo wolnych wyborach.

W tym samym roku poznała Pierre’a Levaia, prezesa Marlborough Gallery, w której odbyła się jej pierwsza nowojorska wystawa, a rok później wystawiła swoje prace w Marlborough London, rozpoczynając kolejne dziesięciolecia aktywności.

1990–1999

W 1990 r. zaproponowała Muzeum Sztuki Współczesnej w Chicago utworzenie muzeum „Abakanów”; marzenie to pozostało niezrealizowane²⁸.

Pod rządami François Mitterranda (1916–1996) w 1990 r. uruchomiono program mający na celu przeprojektowanie dzielnicy biznesowej Paryża la Défense, która stanowi najbardziej wysunięty na zachód odcinek „Axe historique” (historycznej osi miasta). „Établissement public pour l’aménagement de la région de la Défense”, instytucja działająca na rzecz rozwoju regionu, zaprasza do składania propozycji dwudziestu dwóch artystów z różnych krajów; wybranych zostaje czterech finalistów: Abakanowicz, Piotr Kowalski (1927–2004), Jean-Pierre Raynaud i Alan Sonfist. Abakanowicz proponuje utworzenie „Bois de Nanterre”, pionowego ogrodu / wieży mieszkalno-handlowej, która stanie się cyklem nazwanym przez nią „Architekturą arborealną”.

W 1991 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu została zorganizowana jej duża wystawa indywidualna (1991). Jej rosnąca sympatia i szacunek dla dyrektora Mariusza Hermansdorfera (1940–2018) prowadzi do pozyskania przez to muzeum największej kolekcji prac artystki.

W tym samym roku jej wystawa indywidualna odwiedziła cztery muzea w Japonii, w tym Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie. Tu nachodzą artystką wspomnienia o II wojnie światowej i refleksja nad własnym doświadczeniem wojny w Polsce.

²⁷ List od Magdaleny Abakanowicz do Barbary Rose, 20 lipca 1988.

²⁸ List od Magdaleny Abakanowicz do Mary-Jane Jacob, 19 października 1990.

W 1992 r. ponad 6000 Japończyków podpisało petycję z prośbą o zlecenie Abakanowicz stworzenia stałej instalacji. Zaproponowano jej przestrzeń w Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie. Początkowo artystka chciała zbudować pomnik przypominający dłoń, o wysokości 640 metrów – na tej wysokości wybuchła bomba atomowa. Z biegiem czasu, w toku dyskusji z burmistrzem i innymi władzami, zrozumiała, że pomysł ten był postrzegany jako zbyt agresywny.

Ostatecznie uzgodniono, że pomnik powinien składać się z czterdziestu siedzących Pleców wykonanych z brązu. Pomnik „Space of Becalmed Beings” został odsłonięty w Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie w 1993 r.

W tym samym roku zaprezentowała „Gry wojenne” w The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum w Nowym Jorku (obecnie MoMA PS1). Kuratorem wystawy był krytyk i historyk sztuki Michael Brenson, który po raz pierwszy dobrze poznał artystkę w 1992 r., gdy odwiedził ją w Warszawie pisząc ważny artykuł pt. „Survivor Art” dla „The New York Times Magazine” (29 listopada 1992).

W grudniu 1993 r. artystka została uhonorowana przez Sculpture Center w Nowym Jorku nagrodą Award for Distinction in Sculpture.

Po kilku latach bliskiej współpracy z artystką, w tym doświadczeniu wspólnej podróży podczas realizacji „Negev” w Jerozolimie, Barbara Rose publikuje pierwszą monografię Abakanowicz (New York: Harry N. Abrams, 1994).

W 1995 r. Magdalena Abakanowicz otworzyła swoją wystawę w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie prezentowała ostatnie z cyklu „Gier wojennych”: „Pasar”, „Runa” i „Ukon”, z których ten ostatni pozostaje w zbiorach Muzeum.

W tym samym roku na wystawie Magdalena Abakanowicz: „Bronze Sculpture” w Yorkshire Sculpture Park (Wakefield, Anglia), znalazły się „Hand-like Trees”, rzeźbiarska realizacja ambicji artystki, która pragnęła stworzyć żywą architekturę pod postacią drzew.

W 1996 r. otwarto wystawę „Masterworks of Modern Sculpture: The Nasher Collection” w Kalifornijskim Pałacu Legii Honorowej (Muzeum Sztuk Pięknych) w San Francisco. Zaprezentowano na niej Tłum w brązie (1990–1991). W 1997 r. wystawa pokazana została pod nazwą „A Century of Sculpture: The Nasher Collection” w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, gdzie Abakanowicz uczestniczyła w sympozjum wraz z Markiem di Suvero, Martinem Puryear i Georgem Segalem. Sympozjum było zorganizowanym i moderowane przez Brensona.

Również w tym samym roku artystka wzięła udział w wystawie inauguracyjnej Muzeum Guggenheima w Bilbao w Hiszpanii pt. „The Guggenheim Museums and the Art of This Century”.

W 1997 r. do kolekcji MoMA trafia „Gra wojenna”, „Winegd Trunk” (1989), dar wiceprezes zarządu muzeum Agnes Gund, która stała się bliską przyjaciółką artystki.

W 1998 r. otrzymuje najwyższe polskie odznaczenie, Order Odrodzenia Polski w randze Krzyża Komandorskiego z Gwiazdą (wcześniej, w 1980 r., została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski).

Wystawa „Abakanowicz on the Roof” została otwarta w 1999 r. w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Rozumiejąc szczególne wyzwania związane z realizacją prac poza studiem, doceniła pracę kuratora Lowery’ego Stokesa Simsa. W tym roku, wraz z Beverly Pepper, wzięła udział w dużej plenerowej wystawie w Jardins du Palais-Royal w Paryżu prezentującej prace obu artystek.

Pokazała wybrane prace z „Tłumu IV” (1989–1990) i Infantes (1992) w ramach wystawy „To the Rescue: Eight Artists in an Archive” (1999) w Międzynarodowym Centrum Fotografii w Nowym Jorku, a następnie w dwóch miejscach w USA.

2000–2017

W 2000 r. została mianowana Oficerem Orderu Zasługi Republiki Włoskiej (Ufficiale dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana) i otrzymała Światową Nagrodę Artystyczną Leonarda da Vinci przyznaną przez Światową Radę Kultury w Norwegii.

„Nierozpoznani” w 2002 r. dla Parku Cytadela w Poznaniu jako projekt publiczny powstały za namową byłych studentów Magdaleny Abakanowicz.

Kontynuując swoje zainteresowanie nieludzkim stosunkiem człowieka do człowieka i lekceważeniem planety, które po raz pierwszy znalazło swój wyraz w „Hoofed Mammal Heads” (1989–1990), „Mutantach” (1992–2001) i „Ptakach” (1994–2009), stworzyła „Co-existence” (2002–2010), jej jedyne figury rzeźbiarskie z głowami.

Teraz zdaję sobie sprawę, że ludzie mogą mieć wrodzony instynkt do okrucieństwa i czuć niewytłumaczalną przyjemność, jaką daje zabijanie, przyjemność prawdopodobnie podobną do podniecenia seksualnego, do orgazmu. Nagle pomyślałam w moim wymaginanowanym świecie, że moje postacie zaczęły mieć głowy, twarze.... jak maski wyrastające na ciele, z ciała... Ludzki tułów niesie na sobie nieznane: gębę, pysk, mordę²⁹.

W 2004 r. otrzymała francuski tytuł Komandora Orderu Sztuki i Literatury (Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres), po wcześniejszym przyznaniu jej tytułu Chevalier w 1983 r. i Officière w 1999 r.

W 2005 r. została uhonorowana wysokim polskim odznaczeniem – Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w dziedzinie sztuk wizualnych/plastycznych, przyznawanym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Nagrodą za Całokształt Twórczości przyznaną przez Międzynarodowe Centrum Rzeźby w Hamilton, New Jersey, USA.

W 2006 roku ukończyła „Agorę” dla Parku Granta w Chicago. Rozpoczęty w 2003 r., był to największy i ostatni trwały projekt publiczny zrealizowany przez artystkę: 106 bezgłowych postaci, odlanych z żelaza i wysokich na dziewięć stóp.

Agora to greckie słowo opisujące spotkanie w mieście, służące dyskusji o poezji i filozofii, dzieleniu się przemyśleniami i występowani... Ta grupa konfrontuje widza z samym sobą, z samotnością

²⁹ Abakanowicz 2020, s. 192.

w tłumie, ale także z pewnością, którą w sobie czujemy będąc w lesie, w otoczeniu monumentalnej pionowości... Żyjemy w czasach, które są niezwykle ze względu na różne formy agresji. Pamiętamy ciągle Hitlera i Stalina, Pol Potą i innych przerażających przywódców. Lecz dziś istnieje wokół nas nowe niebezpieczeństwo, jakby wszyscy byli przeciwko wszystkim. „Agora” powinna stać się symbolem, metaforą tego szczególnego historycznego momentu, w którym potrzebujemy siebie nawzajem, w którym chcemy na sobie polegać bardziej niż kiedykolwiek .

Została dołączona do „WACK! Art and the Feminist Revolution” (2007) – wystawy, która umieszcza ją w feministycznym kanonie historyczno-artystycznym, mimo że „nie jest ani feministką, ani entuzjastką tego ruchu”. Wystawa, która powstała w Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles, odbyła podróż do trzech miejsc w Ameryce Północnej.

W 2007 r. w Polsce została zarejestrowana Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego, której celem jest promocja, przechowywanie i konserwacja dzieł Abakanowicz, a także udostępnianie ich publiczności.

„Magdalena Abakanowicz: La Corte del Rey Arturo” („Dwór Króla Artura”) (2008) została otwarta w Palacio de Cristal, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie, zaś w tym samym roku odbyła się jej indywidualna wystawa w Institute Valencià d’Art Modern w Walencji (Hiszpania).

Zrealizowała nową instalację dla Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, zatytułowaną „Magdalena Abakanowicz: Cysterna” (2008), we współpracy z kuratorką Miladą Śliżińską.

W 2009 r. w Fondazione Arnaldo Pomodoro w Mediolanie została otwarta wystawa „Magdalena Abakanowicz: Space to Experience”, jedna z ostatnich, w których artystka aktywnie uczestniczy w tworzeniu instalacji.

Abakanowicz zmarła 20 kwietnia 2017 r. w Warszawie z powodu powikłań choroby Alzheimera. Została pochowana na Cmentarzu Powązkowskim, najsłynniejszym i najstarszym w mieście, gdzie wśród mogił zasłużonych osób znajduje się wiele grobów postaci kultury.

W 2018 r. w bydgoskim Centrum Sztuki odbył się memoriał upamiętniający Magdalенę Abakanowicz.

W 2020 r. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, na którym artystka wykładała przez kilkadziesiąt lat, zostaje przemianowany na jej cześć na Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.



³⁰ Tekst niepublikowany, 2005. Zob. Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, s. 303.

THE „INDIVIDUAL” ARTIST: THE STORY OF LIFE OF MAGDALENA ABAKANOWICZ

Excerpted from Jenny Dally, “A Lifetime of Experiences: A Narrative Chronology,”
in Magdalena Abakanowicz (London: Tate, 2022)

1930–9

Born Marta Magdalena Abakanowicz on 20 June 1930 in Falenty, a small village eleven kilometres southwest of Warsaw, Poland. Her father, Konstanty (late nineteenth century–1972), is a landowner of Russian and Tartar heritage, well respected by the residents bordering his estate. Her mother, Helena–Zofia Domaszowska (1901–90), is descended from Polish nobility, and described by the artist as elegant yet intimidating. The artist’s sister Teresa (‘Terenia’) Kucharska (née Abakanowicz) (1929–2010) was born one year earlier. The children are attended to by women employed in the household. To this noble family hoping for a boy, Abakanowicz later wrote: *‘My birth was a terrible disappointment.’*¹

In 1932, the family moves to her paternal grandfather’s seventeenth-century manor, set deep in the forest, near the village of Krępa, around 140 kilometres southeast of Warsaw. There the family hunt and have a logging operation on the grounds. Abakanowicz recalls trophy heads and hides with fangs and hooves inside. They live between there and the Falenty house until the outbreak of the Second World War when they settle in the forest house exclusively.

1939–44

Nazis invade Poland on 1 September 1939, and Soviet troops follow on 17 September. These invasions mark the beginning of the Second World War.

*We all had a childhood broken by the war. We had to take responsibilities which are not for children. We had to act not like children, we had to get the knowledge what life is and how to defend it, ours and the lives of other people. We learned what country means, what liberty means, what pressure means, what prison means and all this when we were nine or ten years old.*²

In 1943, German soldiers wound Abakanowicz’s mother in the family home.

The family flees to Warsaw in 1944.

*As our home and the countryside receded, I felt increasingly hollow. As if my insides had been removed and the exterior, unsupported by anything, shrank, losing its form.*³

By this time, the Germans had occupied Warsaw for nearly five years. On 1 August 1944, the Warsaw Uprising (*Powstanie warszawskie*) begins, led by the Polish resistance Home Army (*Armia Krajowa*). Planned to be supported by the Red Army, instead Soviet troops stay outside the city. After sixty-three days of conflict, Germany razes Warsaw. For a period during 1944–5, Abakanowicz works in a makeshift hospital.

Abakanowicz’s future husband, Jan Kosmowski (1930–2018), born in Warsaw to well-educated parents, had remained in the family home in German-occupied Warsaw. But on the day of the Uprising, the family was out of the city. Unable to return, they fled south, finding refuge in the Tatra Mountains region, and often changing location to avoid the approaching Soviet army. Returning to Warsaw in 1945, their home, like most of the city, was destroyed. They share a flat with a cousin’s family on the east bank of the Vistula River.

1945–54

At the demand of the Soviet Union, the second German Instrument of Surrender is signed in Berlin on 8–9 May 1945 marking the end of the Second World War in Eastern Europe.

At first the family remains in the Warsaw area and Abakanowicz attends gymnasium nearby in Milanówek, then relocates to Tczew, near Gdańsk, and she transfers to the gymnasium there.

In 1948, she enrolls in the Secondary School of Plastic Arts (Liceum Sztuk Plastycznych) in Gdynia.

*I understood the danger of art school... I left the college with a growing feeling of having been cheated and also with the certainty that one day I would show these sculptors who rejected me that there may exist art independent of categories and the banality of established judgments.*⁴

Enters the State Higher School of Fine Arts (*Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych*) in Sopot in 1949, part of the Higher School of Fine Arts (*Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych*) in Gdańsk.

In 1950, when the textile department is eliminated in Sopot, Abakanowicz transfers to the Academy of Plastic Arts (*Akademia Sztuk Plastycznych*) in Warsaw. [In 1957, the Academy reverts back to the name, the Academy of Fine Arts (*Akademia Sztuk Pięknych*)]. At that time she begins to go by her middle name, Magdalena.

In the Department of Painting she finds support entering the studio of Professor Marek Włodarski (born Henryk Streng; 1903–60) and the weaving studio (a specialisation within the department) of Professor Eleanora Plutyńska (1886–1969). Her parents continue to live near Gdańsk, while her sister studies international trade in Szczecin.

During the early 1950s, she meets Kosmowski, a student of engineering at Warsaw University of Technology (*Politechnika Warszawska*). An elegant man, his intelligence and dignified manner attract the artist. They go on ski outings in the Tatra Mountains and camping trips with his sister Danuta and friends. She also visits the Masurian Lake District for the first time, which becomes an inspirational landscape.

¹ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art*, 2nd edn, Milan 2020, p.9.

² Magdalena Abakanowicz, interview with Barbara Rose, 1988–1991. See Magdalena Abakanowicz: *Writings and Conversations*, Milan 2022, p.184.

¹ Abakanowicz 1982, p.27. See Magdalena Abakanowicz: *Writings and Conversations*, Milan 2022, p.162.

⁴ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art*, 2nd edn, Milan 2020, p.24.

Graduates from the Academy of Plastic Arts in Warsaw in 1954 and takes up residence in an attic room of a three-storey, partially destroyed house on the east side of the Vistula River. She takes a job at Central Natural Silk Plant ‘Milanówek’ (*Centralny Zakład Jedwabiu Naturalnego ‘Milanówek’*) where she paints organic designs on cloth for garments and household products.

1955–9

Develops a close friendship with avant-garde painter Henryk Stażewski (1894–1988).

I was brought up by a Polish Constructivist who was the friend of Mondrian, and who worked in the Cercle et Carré in Paris and so on. His name is Henryk Stażewski. I was very close to him and his group of intellectuals in Poland for many years and this influenced me. But you can’t see any Constructivism in my work. ⁵
He was my dear friend. In his one-room flat on the twelfth floor of an apartment building the intellectual Warsaw used to come together and talk: poets, musicians, theatre people, historians, visual artists, also writers and politicians. Everything was questioned, and the search for new reality, for answers to existential problems touched all areas of human thoughts and intellect. This was my school. ⁶

In 1955, Jerzy Sołtan (1913–2005), Professor at the Academy of Plastic Arts, Warsaw, suggests she enter a competition for furniture and fabric designs at the Cooperative–State Central Agency for Folk and Art Industry (*Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego*), known as Cepelia. This show in 1956–30th Anniversary of the Artist Cooperative of Plastic Arts, „ŁAD” (*XXX-lecie Spółdzielnia Artystów Plastyków, ŁAD*) held at Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions [*Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych* (Zachęta CBWA)] in Warsaw—is her first group exhibition. Sołtan is among the judges. She is awarded a prize for Iris (1955), a large, brightly coloured image of a centrally placed, explosive flower. The condition of winning was that the work would be executed as a tapestry in the ŁAD workshops.

Discontented with her work at the silk factory, she leaves her job in 1956. In autumn of the same year, she marries Jan, now a civil engineer, and they live together in the attic room. It was so small, the couple took turns working on large paintings and construction drawings.

In 1958, Abakanowicz and her husband move into a one-room apartment, number 36, at al. Waszyngtona 30, its limit of eighteen square metres dictated under Socialist rules (each person was allocated nine square metres). They live there for seven years.

1960–5

In 1960, her first solo exhibition, *Wystawa prac Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej*, is organised for the Ministry of Art and Culture’s Galeria Kordegarda in Warsaw. It includes paintings on cloth, oil paintings and her first experiments with weaving.

The first show—what an excitement. I came one hour before the opening to check all the details. I could not enter; the door was locked... The next day we learned that the authorities found the show to be ‘formalistic,’ that means not engaged with building

socialism, thus a tendency disapproved in art. The show was closed before it ever opened. We realized that the ‘thaw’ that had come after Stalin’s death was over. The old rules returned. ⁷

Yet Maria Łaszkievicz (1891–1981), a professional weaver, had looked through the windows. A year later, she surreptitiously added Abakanowicz’s name to a list being compiled at the Ministry of artists to represent Poland in the 1st International Biennial of Tapestry (*1ère Biennale Internationale de la Tapisserie*) in Lausanne, Switzerland. She is accepted.

In order to gain access to a loom, Łaszkievicz invites her to work in her basement which she officially registers with ZPAP as the *Atelier Expérimental de l’Union des Artistes Polonais*, a nod to her formal training in France. Abakanowicz continues to work there for the next four years until she is able to purchase a home and studio of her own in 1965.

Shows for the first time internationally in 1962 when she exhibits *Composition of White Forms* (1962) at the 1st International Biennial of Tapestry and travels to the opening at the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne. She meets Pierre Pauli (1916–70) and artist Jean Lurçat (1892–1966), co-founders of the Biennial. (She shows in subsequent editions of this biennial in 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977, 1979 and 1985.)

Receives a grant in 1962 from the French Ministry of Culture to travel to France, during which time she has her first solo show outside of Poland, *Tapisseries, Magdalena Abakanowicz, Pologne*, at Galerie Dautzenberg, Paris, and spends four months visiting tapestry centres.

In March 1963, Pierre Pauli, with art critic André Kuenzi (1916–2005), travels to Poland for the first time and visits Abakanowicz in Łaszkievicz’s basement studio. Pauli returns that year to prepare group shows of Polish weaving in Germany, Norway, and the Netherlands (1964–5), always including Abakanowicz.

Her first one-person show of weavings in Poland, *Magdalena Abakanowicz, Gobelins* (1963), opens at the Galeria Sztuki Nowoczesnej in Warsaw.

In 1964, Abakanowicz is invited to exhibit in the VIII Bienal de São Paulo, Brazil (along with artist-weavers Jolanta Owidzka (1927–2020) and Wojciech Sadley). In preparation, Abakanowicz and Łaszkievicz build a special loom for this purpose. She creates five large-scale wall weavings, each named for great women in history: *Andromeda* (1964), *Anna II* (1965), *Dorota II* (1965), *Cleopatra* (1964) and *Helena* (1965). To accomplish this formidable series, she hires Stefania Zgudka, a sixteen-year-old graduate of the Vocational School of Arts and Crafts (*Szkoła Zawodowa Rzemiosł Artystycznych*) in Zakopane. She becomes her life-long assistant and dear friend.

The Polish section of the 1965 Bienal de São Paulo is curated by Ryszard Stanisławski (1921–2000), who, in 1966, would become director of the Muzeum Sztuki, Łódź, Poland. He also selects four painters and four printmakers and the representation stretches over two of the three floors.

Abakanowicz is awarded the Gold Medal in Applied Arts (Prêmio à Melhor obra de Arte Aplicada). Unable to attend because of travel restrictions, this recognition would nonetheless have a major effect on her career.

⁵ ‘Magdalena Abakanowicz: An Interview with Jeff Makin’, *Quadrant*, vol.20, no.6, June 1976, pp.52–3. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.67.

⁶ Letter from Magdalena Abakanowicz to Michael Brenson, 26 Aug. 1992.

⁷ *Ibid.*, p.34.

In 1965 she is awarded the annual Minister of Culture’s Award – First Degree (*Nagroda Ministra Kultury pierwszego stopnia*). Other Polish government awards follow from 1966–98.

The name Abakans is invented. It appears publicly for the first time in 1964 in a photo caption for an article by art critic and theatre historian Elżbieta Żmudzka: ‘How to name the woven paintings of Magdalena Abakanowicz? Maybe – *Abakans*? That sounds good. A bit traditional and at the same time emphasizing the authorship of a talented artist. We are not joking proposing this name.’⁸ Later, the artist recalls to art critic and art historian Michael Brenson: ‘The name *Abakans* was invented in the artist cafeteria in Warsaw after the opening of my exhibition [at Zachęta CBWA] in 1965 and before the São Paulo Biennale.’

Participates in the 1st Biennale of Spatial Forms (*I Biennale Form Przestrzennych*) (1965), in Elbląg, Poland, for which she creates *Forma przestrzenna* (1965), her first permanent public work and first work in metal.

*This first huge sculpture already contained something which still remains in my work— from the soft Abakans to bronze Hand-like Trees; all of them also grow up vertically and show the mystery of interiors through open slits.*⁹

In 1965, she is appointed a professor at the State Higher School of Plastic Arts (*Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*) in Poznań.¹⁰ At first refusing, she came to understand that teaching art was an honorable profession in Poland, one imbued with the responsibility of passing on history, culture and tradition, especially important after years of foreign occupation.

Travels monthly to the Poznań Academy until her retirement in 1990, in the early years often with colleague Stanisław Zamecznik (1909–71), an artist and stage designer. They talk about space, the relation between objects and the radiance between various matters. ‘The idea of “spaces to experience” which I created later in many countries was born on the train to Poznań.’¹¹

1966–9

Her first group exhibition in the USA, *Contemporary European Tapestries: The Collection of Mr. and Mrs. J.L. Hirschler*, opens in 1966 at the Santa Barbara Museum of Art, California and travels to at least seven venues across the country.

Executes her first fully three-dimensional woven forms in 1967.

*The fabric I made was stiff, its surface grew into reliefs similar to tree bark or animal fur. I liked the fact that I was creating an object from its very beginning, from the outer shell to the total shape. I sewed several surfaces together to form a huge three-dimensional object. I could not see it in its entirety. I could only control it with my imagination and then examine it suspended in an exhibition room. Monumental, strong, soft, and erotic, these objects were once again my reality, a protest against the established definitions of sculpture.*¹²

In 1967, Alice Pauli offers Abakanowicz the first of many exhibitions at her gallery in Lausanne. The same year her first touring solo show, *Magdalena Abakanowicz: Arbeider i Vev*, goes to four venues in Norway.

In 1968, *Abakanowicz: Eine Polnische Textilkünstlerin* is staged at Helmhaus, Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich, while from 1968–9 *Magdalena Abakanowicz: 2- en 3-dimensionale weefsels* tours six cities in the Netherlands; the term Abakan appears in an exhibition catalogue for the first time for this exhibition.

In 1968, she and her husband take their first trip to the USA, traveling across the country by Volkswagen for one month with her sister Terenia and her husband, who at that time worked in the foreign trade division of the Polish Embassy in Washington and could arrange the necessary invitations which, to the artist, was “an incredible miracle” and of the experience she was:

Magdalena Abakanowicz: Tapisserien und Räumlichen Texturen opens in 1969 at the Kunsthalle Mannheim, Germany.

In the same year, with film director Jarosław Brzozowski (1911–69) and experimental composer Bogusław Schäffer (1929–2019), she creates "Abakany" on the sand dunes of Słowiński National Park (Słowiński Park Narodowy) in Łeba along the Baltic coast of Poland. This film is completed in the artist’s studio and other indoor locations by Kazimierz Mucha (1923–2006) following the death of Brzozowski.

Two major museum group exhibitions introduce Western Europe and the USA, respectively, to the emerging textile art movement. In January, *Perspectief in Textiel* (1969) opened at the Stedelijk Museum, Amsterdam. Abakanowicz is one of only two artists to be given her own room. She shows three works: *Black Garment* (1968), which later enters that museum’s collection *Baroque Dress* (1968), acquired by the Nationalmuseum in Stockholm where she also has a solo show the following year; and *Abakan rond* 1967–8 that later enters the collection of the Muzeum Narodowe, in Wrocław, Poland.

The other show is *Wall Hangings* (1968–9) curated by Larsen and Mildred Constantine (1913–2008) as a touring show for the Museum of Modern Art, New York, breaking institutional barriers and later confounding departmental identities with the purchase of *Abakan jaune* (1967–8) from the show. Yet, in keeping with the show’s title, this work, unlike Abakanowicz’s own installation of her works in Amsterdam earlier that year, was placed in a niche.¹³

*I felt deeply depressed. The whole three-dimensionality of my work, its movement in space, was lost; its female character of a dress with a vagina, its many meanings, had disappeared.*¹⁴

1970–3

Creates her first installation project in 1970 at the Södertälje Konsthall, Sweden, naming the exhibition *Textil Skulptur, Textile Environment* in which she explores for the first time rope as a medium, producing massive temporary works that join with her *Abakans*.

In 1970, receives her first major public commission for the theatre at the Provinciehuis van Noord-Brabant in ’s-Hertogenbosch, in the Netherlands. Measuring 7.2 metres high

⁸ Elżbieta Żmudzka, ‘Magdalena Abakanowicz’, *Zwierciadło*, no.6, 9 Nov. 1964, p.8.

⁹ Magdalena Abakanowicz ‘Nomadic Art’, *Konteksty: Cultural Anthropology, Ethnography, Art*, vol. 60, no.3–4, 2006, p.36. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.253.

¹⁰ In 1996 this school was renamed Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu (Academy of Fine Arts in Poznań), then in 2010 University of Fine Arts in Poznań (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Make additional note here re renaming in 2021 OR JUST LEAVE IN 2021

¹¹ Abakanowicz 2020, p.101.

¹² Magdalena Abakanowicz, ‘Magdalena Abakanowicz: Confession’, *Sculpture*, vol.24, no.8, Oct. 2005, p. 34.

¹³ Starting in March 1968, *Wall Hangings* traveled to eleven venues before ending its tour at the Museum of Modern Art, New York, where it opened February 1969.

The museum’s press release notes that it was installed by Arthur Drexler, Director of the Department of Architecture and Design.

¹⁴ Abakanowicz 2020, p.53.

by 22 metres long by two-metres deep, and suspended from the ceiling, *Bois le Duc* is an extraordinary undertaking. Completed in 1971, this dense and mysterious environment also suggests Polish forests of the artist's youth. A Dutch assistant remarked on the impressiveness of working with the artist:

In February 1971, she creates a highly improvisational temporary environment of *Abakans*, hanging them from scaffolding and employing some rope and stuffed linen elements at Galeria Współczesna in Warsaw.

In March, travels to California to undertake her first solo show in the USA, *The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz* (1971) at the Pasadena Art Museum. The show affords Abakanowicz the opportunity for greater experimentation with space and found objects.

Fabric Forms was staged at the same time as the touring group show *Deliberate Entanglements* (1971–2) at the Art Galleries of University of California, Los Angeles and other shows around the city related to a week-long symposium entitled “Fiber as Medium,” organized by curators Eudorah Moore (1918–2013) and Bernard Kester (1928–2018). Earlier that year, Abakanowicz is included in *Dimension of Fiber* (1971), an exhibition at the California College of Arts and Crafts, Oakland, California, organized by artist Barbara Kasten.

This symposium cemented Abakanowicz's status within the international Fiber movement to a new American audience. Meanwhile she hoped the proceedings would establish fiber as an expressive medium.

She continues to create temporary environmental installation projects with rope in 1973: *Rope Structures* at the Arnolfini Gallery in Bristol, England; *La Corde, ses Pénétrations, sa Situation dans l'Espace* at the Lausanne Biennial in which rope extends from the Wheel with Rope inside the gallery, out a window, to grounds of the building; and a project for *Octobre à Bordeaux: 8 Artistes dans la Ville* in Bordeaux, France. In 1976 she uses the rope again in Sydney and Melbourne. Finally it threads through the Polish Pavilion at Venice in 1980.

*In a series of exhibitions I had in the last four years, I used the woven material just like fabric. I also used a run of rope which for me has been one of the most meaningful and flexible materials. With the woven material and the rope, I create different shows in different places depending on the space. I use the gallery space and also the landscape... every situation inspires me as a result of working in that situation... I wanted to establish a definite link with the outside by means of this run of rope.*¹⁵

1974–6

Begins several series based on the human form which she calls *Alterations*.

I began to use old burlap sacks for my sculptures because they were the only material I could find that was truly typical of the environment around me. At the time, I could not speak about my reality using marble or bronze; they had an improper elegance in comparison to my everyday life. I have also used old pieces of wood in my work. These old materials have their own mysterious history, which I try to understand in order to add my own

*experiences to it.*¹⁶

Having undertaken Heads (1973–5) – her first objects to stand and not hang in space, she visits the laboratory of Professor Maria Dąbska (1921–2014) who attended to the wounded as a member of the Home Army, and went on to become a renowned pathologist at the Maria Skłodowska-Curie Institute of Oncology (*Centrum Onkologii–Instytut im. Marii Skłodowskiej-Curie*) in Warsaw.

Creates her first figures from reclaimed materials and resin—*Seated Figures* 1974–9 and *Backs* (1976–94) giving like forms their own individuality.

Receives an honorary doctorate in 1974 from the Royal College of Art, London. There meets Artur Starewicz (1917–2014), Poland's ambassador to Great Britain from 1971–8. A chemist by training, Artur worked in the Polish political system after serving in the Second World War, ultimately rising to the post of Secretary of the Central Committee. He becomes a lifelong friend of the artist and her husband and, upon his retirement in 1978, took on a role new to him as her photographer.

Later she receives honorary doctorates from Rhode Island School of Design, Providence (1992), Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts (Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego), Łódź, Poland (1998), Pratt Institute, New York, (2000), Massachusetts College of Art, Boston (2001), School of the Art Institute of Chicago (2002), and Academy of Fine Arts (Akademia Sztuk Pięknych), Poznań, Poland (2002). She also becomes an honorary member of the Akademie der Künste, Berlin, Germany (1994), American Academy of Arts and Letters, New York (1996), and Sächsische Akademie der Künste, Dresden, Germany (1998).

Begins to show *Abakans* with *Alterations*, first in her second one-person show in Warsaw at Zachęta CBWA (1975), having had a previous solo show ten years earlier.

Stages *Organic Structures and Human Forms* (1975) at Whitechapel Art Gallery, London, curated by Polish-born director Jasia Reichardt. At the opening she talks with physicist Stephen Hawking (1942–2018). She also meets Dr. Patrick D. Wall (1925–2008), Professor in the Department of Anatomy and Embryology at University College London specialising in the physiology of sensory systems and researching the nature of pain. They correspond in whether *Seated Figures* (1974–6) are about life or death.

*Man belongs to the world of organic structures, he is subject to the rhythm and to all the laws of the natural world and not to those of the artificial world he himself has created... No joy was felt while the series was being created.*¹⁷

In 1976, shows *Organic Structures and Soft Forms* at the Art Gallery of New South Wales, Sydney, which travels to the National Gallery of Victoria, Melbourne. Visiting Australia fulfills a lifelong curiosity.

Staying in Australia for the two months between showings, she visits the rainforest in Papua New Guinea with German-born Australian artist Jutta Feddersen in a forty-foot canoe just wide enough across for each person and handled by two local men. She desires to go to the seat of ‘nature's magic power’ and is struck by Sepik art as ‘an expression of man's interaction with his physical and supernatural environment.’¹⁸

¹⁵ ‘Rope Environments’ 1974, p.37. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.60.

¹⁶ Magdalena Abakanowicz, interview with Peter Boswell (associate curator, Walker Art Center), in Magdalena Abakanowicz, pamphlet, Walker Art Center 1992, unpag. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.247.

¹⁷ Letter from Magdalena Abakanowicz to Patrick Wall, undated.

¹⁸ Abakanowicz 2020, pp.104, 105.

1977–9

In 1977, creates variant installations of Organic Structures shown at Malmö Konsthall, Sweden; and she returns to Norway to install a version of the show at the Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norway. She remains in contact with that museum’s first director Ole Henrik Moe (1920–2013) who had been held in Sachsenhausen concentra- tion camp during the Second World War and with whom she shares an understanding of the world. She wrote to him:

*My love for Norway comes from the fact that it is a place where I regain calm, a sense of security, a state of confidence, forgot- ten in childhood. Even if it is only an illusion, it is important.*¹⁹

Begins writing an autobiographical prose poem in 1977 which she entitles *Portrait x 20*, which is first published in 1982 in the Abbeville Press book accompanying the touring retrospective mounted by the Museum of Contemporary Art, Chicago.

In 1977, Pontus Hultén (1924–2006) invites Fluxus artist Daniel Spoerri to create a special project for the inauguration of the Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, where he is director. Spoerri in turn invites Abakanowicz to *La Boutique aberrante du Musée Sentimental* (1977) of works displayed and multiples for sale. Abakanowicz contributes four unique works which she calls the cycle of *Decision* articles.

In November 1978, she is included in a group show, *L’espace en Demeure* [along with Louise Nevelson (1899–1998) and Maria Helena Vieira da Silva (1908–92)] at Galerie Jeanne Bucher in Paris. Hultén acquires for the museum *Abakan grand noir* (1967–8), one of two *Abakans* shown. From 1976 to 1979 the artist and Hultén correspond about a solo exhibition at the Pompidou.

Undertakes studies of forms and meanings of the term ‘soft’ in 1978.

*The contents, the inside, the interior of soft matter fascinated me. I suspected I could find there the explanation for the character and nature of the soft object. By ‘soft,’ I meant organic, alive. What is organic? What makes it alive? In which region of throbbing begins the individuality of matter, its inde- pendent existence?... meanings and associations centered on the body, any kind of body, and belly, any kind of belly, and life which seems to need soft, organic matter to exist. I carried these thoughts and the need to visualize them.*²⁰

Hundreds of stuffed forms emerge as she creates *Embryology* (1978–81).

Curator Mary-Jane Jacob makes her first visit to the artist’s studio in February 1979 and offers the artist a major USA retrospective.

During these years, Abakanowicz develops a close personal relationship with Paris-ba- sed critic Pierre Restany (1930–2003), known in part for coining the term *nouveau réalisme*, and Geneva-based art historian and author Jean-Luc Daval.

1980–2

In June 1980, represents Poland at the Venice Biennale.

*To the last moment we did not know whether we would be able to exhibit in our pavilion—the Polish curator for the Biennale [Aleksander Wojciechowski (1922–2006)] and I, the exhibiting artist. The political tension between the Soviet Union and Poland could be felt in the air. Our participation at the Venice Biennale could be forbidden at the last moment. The Polish curator was very nervous, not knowing what to expect. The Solidarity [Solidarność] movement, standing in opposition to the Commu- nist regime, had gone underground.... Jan could not come as he was involved in the Solidarity movement. Artur was with me. This was the first time he helped me with an installation.*²¹

She announces her work with *Trzepaki* (1980) in the garden, flanking the entrance of the Polish Pavilion, then creates an itinerary inside starting at the door with the *Hand* (1976) on a pedestal at the foot of which begins the rope leading the visitor as it threads to the left at the massive *Wheel with Rope* (1973), then continuing into the voluminous *Embryology* 1978–81 consisting of 800 objects and shown for the first time here, finally ending with the solemn rows of 40 Backs 1976–79/80.

That summer begins to make large-scale drawings, a medium that she employed in its own right several times earlier in her career but which now took on greater significance .

*I got these sheets of paper and I put one on the floor and asked Jan to lie down on it. I drew along his body. This was such a regu- lar sheet of paper, one meter by seventy [centimetres]. I drew along his body and then he stood up and I filled the contour. This was the first drawing, then I began to make my own vision out of it.*²²

Martial law is declared in Poland on 13 December. It would not be lifted until 1983.

*Jan and I... looked out our window. We were completely terrified. They were coming right along the highway next to our house. We did not know if this was the Polish or Russian army; if it is the Russian, then we were finished. We counted twenty-five tanks and then we knew they were Polish because if they were Russian there would have been hundreds. So, this was only to block the town and to impose the martial law. In a country where law does not exist, anything can happen, and we had martial law and the tanks came into Warsaw. War games came every day because here they were fighting with the Russian monuments and they were killing and putting people into prison, and this and that, and it was happening all the time, everyday.*²³

Because he was an active member of the Solidarity movement, Jan loses his position as a general director of industrial development where he supervised the construction of ports, steel mills, water reservoirs, dams and power plants. He begins to travel with the artist and assist with the technical planning of her exhibitions and public art projects.

¹⁹ Letter from Magdalena Abakanowicz to Ole Henrik Moe, 1979. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.146.

²⁰ Abakanowicz 2020, p.86.

²¹ Abakanowicz 2020, p.90.

²² Magdalena Abakanowicz, interview with Barbara Rose, 1990. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.193.

²³ Magdalena Abakanowicz, interview with Barbara Rose, 1990. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.202.

In January 1982, she and Jan, along with Artur, are among the first cultural travellers to be granted permission under martial law to travel out of Poland to install the exhibition *Abakanowicz: Altérations* at ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

In May, she is the only woman included in the thirty-artist show *Kunst wird Material* (1982) at the Nationalgalerie, then West Berlin, showing *Seated Figures* (1974–6), 206 objects from the cycle *Embryology* (1978–80), *30 Backs* (1978–80), *Trunks* (1981), *Pregnant I* (1981–2), and *Monads* (1982).

In November 1982, her first major retrospective opens in Chicago, staged in two venues to accommodate the great scale: *Abakans* at the Chicago Cultural Center; and *Alterations* and new works at the Museum of Contemporary Art. The show travels to eight locations in North America.

1983–9

Begins to undertake major public projects.

ciations centered The outdoor works began in the most difficult period of the martial law in the 1980s. I got commissions after my success at the 1980 Venice Biennale. At that time, it was extremely difficult to get the passport and visas. It took an incredible amount of time and energy to get all the permissions, all papers together. This fight, this desperate struggle against these restrictions has finally created such a stimulus to the work, whether it was Italy or Jerusalem. Every moment was unusually precious. ²⁴

Invited by French cultural authorities, in 1983 visits Schneider–Creusot company, that was disposing of nineteenth- and early twentieth-century casting models, and offered them to artists to transform. Abakanowicz chooses giant wooden forms used for casting big engines.

In 1983, while in Massachusetts installing her retrospective at the deCordova Sculpture Park and Museum, she has her first experience casting metal with Professor George Greenamyer at the Massachusetts College of Art. In autumn of 1984, Abakanowicz is a Visiting Professor at University of California Los Angeles at the invitation of Kester, and an artist-in-residence at California State University, Fullerton, where she further develops skills in casting metal, both bronze and aluminum, with Professor Jim Jenkins. A film is made by the school about her time at Fullerton.

Included in the inaugural show at the expanded Museum of Modern Art, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (1984), organized by Kynaston McShine, where she shows *Monads* (1982) and *Pregnant* (1981–2). The latter is acquired by the museum the next year and she reinstalls it in the galleries in 1986.

In 1985, begins to show at Xavier Fourcade's (1926–87) gallery, her first in the USA, and works with him for two years until his death.

At the invitation of collector Giuliano Gori, who first saw her work in 1980 in Venice, she undertakes her first major permanent outdoor installation, *Katarsis* (1985), for the sculpture park, Spazi d'Arte, at Fattoria di Celle, Santomato di Pistoia, Italy, employing bronze for the first time which she is introduced to at the Venturi Arte Foundry in Bologna.

She remained resolute that each figure in each work was unique, a product of her hand. Creates *Incarnations* (1986–90), a series in bronze based on her face, as well as *Anonymous Portraits* (1985–90), in cotton and linen.

My face hides the entanglements of my thoughts and feelings in front of a person looking at me. ²⁵

Begins the *War Games* series (1987–95). Then she came upon trees in the Masurian Lake District between Mragowo and Krutyń, and creates a total of twenty-one massive forms from discarded tree limbs that are alternatively weapons and bodies, some of which the artist described as:

Erotic, with large spread legs, nearly naturalistic, nearly too female—like shameless effrontery. I walked among trunks, moved by this dramatic scene. I touched them to feel their temperature and smoothness, excited as if touching real bodies. An anatomy as real as my own. How to give them another existence? As if obsessed, I returned and returned to this place. ²⁶

Creates Negev at the Billy Rose Sculpture Garden, Israel Museum, Jerusalem, in 1987. Impressed by the powerful impact of the local limestone she proposes a group of seven twelve-tonnes wheels, each more than nine feet in diameter, to be installed on the very edge of the Hill of Tranquility. The most abstract work since the *Abakans*, it draws from the spirituality of the barren desert, the silence of its rocks, while evoking millstones for olive crushing and the prehistoric shores of the Mediterranean. Its number is symbolic of the seven days of Creation, seven ancient gates of Jerusalem, and more.

For the 1988 Olympic Games, she is commissioned to make a work for Olympic Park in Seoul, South Korea. In an area surrounded by hills she makes *Space of the Dragon*, ten enormous, prehistoric-like bronze skulls.

I have touched the invented heads so long until they became <reality.> The surface of bronze written with thousands of my fingers makes the texture of Dragons' heads. ²⁷

After more than fifteen years of bureaucratic negotiations, in 1989 the artist and her husband move into a new home and studio in an area south of Warsaw's city centre, where they live out the rest of their lives. This was a moment of tremendous change, punctuated by the fall of Communism that began peacefully in Poland on 4 June 1989 when Solidarity was victorious in a partially free election.

Meets Pierre Levai, President of Marlborough Gallery, and has her first New York show there in 1989, and one at Marlborough London the following year, beginning active decades of representation.

1990–99

In 1990, proposes to create a museum of "Abakans" at the Museum of Contemporary Art, Chicago; this dream remains unrealised. ²⁸

Under François Mitterrand (1916–96) a programme is launched in 1990 to redesign *la Défense*, a business district in Paris that forms the westernmost stretch of the *Axe historique*. *Établissement public pour l'aménagement de la région de la Défense* invites proposals from twenty-two international artists; four finalists are chosen:

²⁴ Letter from Magdalena Abakanowicz to Michael Brenson, 5 April 1994. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.235.

²⁵ Magdalena Abakanowicz, 'Incarnations', in Magdalena Abakanowicz: Skulpturer, exh. cat., Charlottenborg Udstillingsbygning, Copenhagen 1996, p.20.

²⁶ Abakanowicz 2020, p.148.

²⁷ Letter from Magdalena Abakanowicz to Barbara Rose, 20 July 1988.

²⁸ Letter from Magdalena Abakanowicz to Mary-Jane Jacob, 19 Oct. 1990.

Abakanowicz, Piotr Kowalski (1927–2004), Jean-Pierre Raynaud and Alan Sonfist. Abakanowicz proposes Bois de Nanterre, her vision of a vertical garden/housing and commercial tower, which would become a series she calls *Arboreal Architecture*.

In 1991, a major solo show takes place at the Muzeum Narodowe in Wrocław (1991). Her growing friendship and respect for the director Mariusz Hermansdorfer (1940–2018) leads to the museum acquiring the largest collection of the artist’s work.

That same year, a solo show tours four museums in Japan including the Hiroshima City Museum of Contemporary Art. There she is struck by the memory of the Second World War, reflecting on her own experience of war in Poland.

By 1992, a petition is signed by over 6000 Japanese citizens requesting Abakanowicz be commissioned for a permanent installation. She is offered a site at the Hiroshima City Museum of Contemporary Art. At first she had the idea to build a hand-like monument, 640-metres high—the height at which the atomic bomb detonated, as if to catch it. Over time, in discussions with the Mayor and other authorities, she came to understand that this idea was perceived as too aggressive.

Finally, it was agreed the monument should be forty silent seated Backs in bronze. *Space of Becalmed Beings* is sited at the Hiroshima City Museum of Contemporary Art in 1993.

In 1993, shows War Games at The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum, New York (now MoMA PS1). The exhibition was curated by art critic and art historian Michael Brenson, who first came to know the artist well in 1992, visiting her in Warsaw and writing an important article ‘Survivor Art’ for *The New York Times Magazine* (29 November 1992).

In December 1993, she is awarded the Award for Distinction in Sculpture, by the SculptureCenter, New York.

After several years of close collaboration with the artist, including travelling together during the making of *Negev* in Jerusalem, Barbara Rose publishes the first monograph on Abakanowicz (New York: Harry N. Abrams, 1994).

In 1995, *Magdalena Abakanowicz* opens at Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Poland, and there she creates the last of the *War Games* series: *Pasar, Runa and Ukon*, the latter of which remains in the museum’s collection.

In the same year, *Magdalena Abakanowicz: Bronze Sculpture*, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, England, features *Hand-like Trees*, a sculptural response to the artist’s ambitions to bring about living architecture in the guise of a tree.

In 1996, *Masterworks of Modern Sculpture: The Nasher Collection* opens at the California Palace of the Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco, featuring *Bronze Crowd* (1990–1). In 1997 the show travels as *A Century of Sculpture: The Nasher Collection* to the Guggenheim Museum, New York, where Abakanowicz participates in a symposium along with Mark di Suvero, Martin Puryear and George Segal, organized and moderated by Brenson.

Later that year, she is included in the inaugural exhibition of the Guggenheim Museum, Bilbao, Spain: *The Guggenheim Museums and the Art of This Century*.

In 1997, the *War Game, Winged Trunk* (1989), enters MoMA’s collection, a gift of the museum’s board vice president Agnes Gund who had become a close friend.

Receives in 1998 Poland’s greatest honour, Order of Polonia Restituta (*Order Odrodzenia Polski*) at the rank of Commander’s Cross with Star (*Krzyż Komandorski z Gwiazdą*), having been awarded the Knight’s Cross (*Krzyż Kawalerski*) in 1980.

Abakanowicz on the Roof (1999) opens at the Metropolitan Museum of Art, New York. Understanding the special challenges of realising work outside the studio, she acknowledges the work of curator Lowery Stokes Sims:

In 1999, participates in a major outdoor two-person exhibition in the Jardins du Palais-Royal, Paris, with Beverly Pepper.

Shows selections from *Crowd IV* (1989–90) and *Infantes* (1992) in *To the Rescue: Eight Artists in An Archive* (1999) at the International Center of Photography, New York, before traveling to two USA venues.

2000–2017

In 2000, named Officer of the Order of Merit of the Italian Republic (*Ufficiale dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana*) and receives the Leonardo da Vinci World Award of Arts, from the World Cultural Council in Norway.

Unrecognized (2002) is dedicated in Park Cytadela, Poznań, Poland, a public project urged by former students.

Continuing her interest in man’s inhumanity to man and disregard for the planet, first evidenced with *Hoofed Mammal Heads* (1989–90), *Mutants* (1992–2001) and *Birds* (1994–2009), she creates *Coexistence* (2002–2010), her only figures with heads.

*Now I am aware that people may have an inborn instinct for cruelty and the inexplicable pleasure that killing must give, a pleasure probably similar to sexual excitement, to orgasm. I suddenly thought in my imaginary world that my figures began to have heads, faces.... faces like masks growing on the body, out of the body.... The human trunk carries the unknown upon itself: a mug, snout, muzzle.*²⁹

In 2004, she is named Commander of the Order of Arts and Letters (*Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres*), France, having been conferred the status of Chevalier in 1983 and Officière in 1999.

In 2005, is awarded the highest Polish honor, Gloria Artis Gold Medal for Merit in Culture (*Zasłużony Kulturze Nagroda “Gloria Artis” w dziedzinie sztuki wizualnych/plastycznych*) by the Ministry of Culture and National Heritage and the Lifetime Achievement Award by the International Sculpture Center, Hamilton, New Jersey.

In 2006, completes Agora for Grant Park, Chicago, Illinois. Begun in 2003, this is the largest—and last—permanent public project executed by the artist: 106 headless figures, cast in iron and nine-feet tall.

Agora is a Greek word describing town meeting used for discussions of poetry and philosophy, for sharing of thoughts and performances.... This group confronts the viewer with himself, with solitude in multitude, but also with the certainty that we feel in a forest among monumental verticality...

²⁹ Abakanowicz 2020, p.192.

*We live in times which are extraordinary because of their various forms of aggression. We still remember Hitler and Stalin, Pol Pot, and other terrifying leaders. But today the new danger exists around us as if everyone were against everyone. Agora should become a symbol, a metaphor about this particular historical moment in which we need each other, in which we want to rely on each other more than ever.*³⁰

Is included in *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007), an exhibition which places her within the feminist art-historical canon, despite her being 'neither feminist nor an enthusiast of this movement.'³¹ Originating at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, it travels to three venues in North America.

In 2007, the Marta Magdalena Abakanowicz-Kosmowska and Jan Kosmowski Foundation (*Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego*) is registered in Poland for the promotion, storage, and conservation of works by Abakanowicz, as well making them available to the public.

Magdalena Abakanowicz: *La Corte del Rey Arturo* (2008) opens at Palacio de Cristal, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, and in the same year a one-person show at the Institute Valencià d'Art Modern in Valencia, Spain.

Undertakes a new site installation for the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, entitled *Magdalena Abakanowicz: Cysterna* (2008), working with curator Milada Ślizińska.

In 2009, *Magdalena Abakanowicz: Space to Experience* opens at the Fondazione Arnaldo Pomodoro in Milan, Italy, one of the last exhibitions in which the artist plays an active role in creating the installation.

Abakanowicz dies of complications from Alzheimer's in Warsaw on 20 April 2017. She is buried in the Powązki Cemetery (*Cmentarz Powązkowski*), the most famous and oldest in the city, where among the graves of distinguished figures are many cultural figures.

In 2018, a memorial in honor of Magdalena Abakanowicz is held at the Museum of Modern Art.

In 2020, the University of Art in Poznań (*Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu*), where she taught for several decades, is renamed in honour of the artist to Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań (*Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu*).

³⁰ Magdalena Abakanowicz, 'Incarnations', in Magdalena Abakanowicz: Skulpturer, exh. cat., Charlottenborg Udstillingsbygning, Copenhagen 1996, p.20.

³¹ Letter from Magdalena Abakanowicz to Mary-Jane Jacob, 14 Oct. 1993. See Magdalena Abakanowicz: Writings and Conversations, Milan 2022, p.218.



1 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Słoń / Elephant, 1999

stal spawana, 8 x 17 x 13 cm

welded steel, 8 x 17 x 13 cm

estymacja/estimate:

30 000 – 40 000 PLN

6 800 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

PROVENANCE:

private collection, Poland



„Już we wczesnych pracach pochodzących z lat 50. i 60. ujawniła się jedna z najbardziej charakterystycznych cech jej sztuki: nieodmienna fascynacja energią, monumentalnością i tajemniczością świata natury wyrażająca się w upodobaniu do motywów organicznych i biologicznych struktur”.

Marga Paz, Magdalena Abakanowicz, [w:] katalog wystawy „W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz”, 2019, s. 66



"Even in her early work of the 1950s and 1960s, one of the most characteristic features of her art was evident: an abiding fascination with the energy, monumentality and mystery of the natural world, expressed in her preference for organic motifs and biological structures."

Marga Paz, Magdalena Abakanowicz, [in:] exhibition catalogue In the Space of Magdalena Abakanowicz, 2019, p. 66



2 † Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Dłoń / Hand, 2000

aluminium, 8 x 17 x 8 cm

aluminium, 8 x 17 x 8 cm

estymacja/estimate:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 500 EUR



A dark, textured sculpture of a hand, possibly made of wood or stone, with a hole in the palm. The surface is covered in intricate, swirling patterns. The hand is positioned with the fingers slightly curled and the thumb pointing downwards.

„POJAWIENIU SIĘ PRZEDMIOTU TOWARZYSZY CAŁE ŻYCIE DOŚWIADCZEŃ,
ŚWIAT WYOBRAŹNI, WIELE PYTAŃ, KTÓRE ZADAJE SIĘ, POSZUKUJĄC ODPOWIEDZI”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

"FOR AN OBJECT TO COME INTO EXISTENCE THERE IS A WHOLE LIFE
OF EXPERIENCES, THE WORLD OF IMAGINATION, MANY QUESTIONS WHICH
ONE ASKS LOOKING FOR AN ANSWER."

MAGDALENA ABAKANOWICZ



3 † Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Głowa / Head, 1982

węgiel/papier, 100 x 75 cm
sygnowany i datowany ołówkiem śr.d.: 'M. Abakanowicz 82'

charcoal/paper, 100 x 75 cm
signed and dated with a pencil at the bottom: 'M. Abakanowicz 82'

estymacja/estimate:
50 000 – 80 000 PLN
11 300 – 18 000 EUR

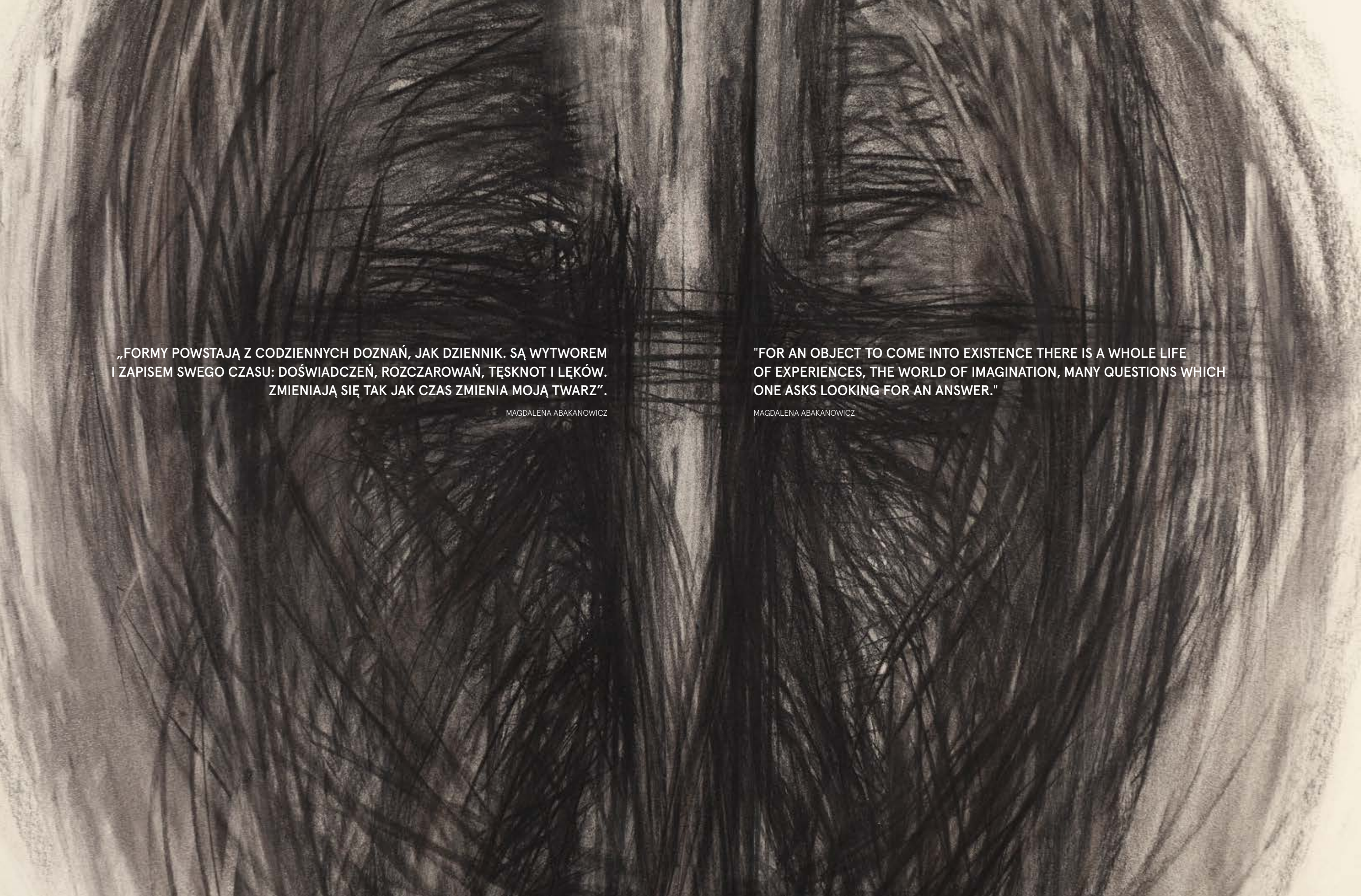
LITERATURA:

por. z cyklem „Twarze”:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, ss. 125,130–131 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., Nowy Jork 1989, ss. 44–45 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991, nlb.
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 58, 83, 213 (il.)
„Konteksty”, nr 3–4, 2006, ss. 64, 222–223 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, ss. 114, 118 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, s. 39 (il.)
Abakanowicz. Metamorfizm, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2018, s. 69 (il.)

LITERATURE:

compare with the „Faces” series:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, pp. 125, 130–131 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., New York 1989, pp. 44–45 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki in Lodz, 1991,
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 58, 83, 213 (ill.)
„Konteksty”, no. 3–4, 2006, pp. 64, 222–223 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Milan 2008, pp. 114, 118 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, p. 39 (ill.)
Abakanowicz. Metamorphism, Central Museum of Textiles in Lodz, 2018, p. 69 (ill.)





„FORMY POWSTAJĄ Z CODZIENNYCH DOZNAŃ, JAK DZIENNIK. SĄ WYTWOREM
I ZAPISEM SWEGO CZASU: DOŚWIADCZEŃ, ROZCZAROWAŃ, TĘSKNOT I LĘKÓW.
ZMIENIAJĄ SIĘ TAK JAK CZAS ZMIENIA MOJĄ TWARZ”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

"FOR AN OBJECT TO COME INTO EXISTENCE THERE IS A WHOLE LIFE
OF EXPERIENCES, THE WORLD OF IMAGINATION, MANY QUESTIONS WHICH
ONE ASKS LOOKING FOR AN ANSWER."

MAGDALENA ABAKANOWICZ

4 † Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Głowa / Head, 1983

węgiel/papier, 100 x 75 cm
sygnowany i datowany ołówkiem l.d.: 'M.Abakanowicz 83'

charcoal/paper, 100 x 75 cm
signed and dated with a pencil lower left: 'M.Abakanowicz 83'

estymacja/estimate:
50 000 – 80 000 PLN
11 300 – 18 000 EUR

L I T E R A T U R A:

por. z cyklem „Twarze”:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, ss. 125,130–131 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., Nowy Jork 1989, ss. 44–45 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991, nlb.
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 58, 83, 213 (il.)
„Konteksty”, nr 3–4, 2006, ss. 64, 222–223 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, ss. 114, 118 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, s. 39 (il.)
Abakanowicz. Metamorfizm, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2018, s. 69 (il.)

L I T E R A T U R E:

compare with the „Faces” series:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, pp. 125, 130–131 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., New York 1989, pp. 44–45 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki in Lodz, 1991,
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 58, 83, 213 (ill.)
„Konteksty”, no. 3–4, 2006, pp. 64, 222–223 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Milan 2008, pp. 114, 118 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, p. 39 (ill.)
Abakanowicz. Metamorphism, Central Museum of Textiles in Lodz, 2018, p. 69 (ill.)





Twórczość Magdaleny Abakanowicz została ukształtowana przez kryzys, który dotknął ludzkość podczas II wojny światowej. Brutalność na niespotykaną wcześniej skalę doprowadziła do dehumanizacji człowieka, odjęcia aspektu duchowego i zrównania z fizyczną powłoką. Jednym ze sposobów wyrażania przez artystkę tego przeszywającego odczłowieczenia stała się deformacja twarzy w serii form przestrzennych i rysunków. Na początku latach 80. Abakanowicz stworzyła obszerny cykl wielkoformatowych, monochromatycznych rysunków twarzy. Jego wymowny tytuł: „Twarze nie będące portretami” wprost odnosi się do wojennego doświadczenia odczłowieczenia. Pozbawienie przedstawianej twarzy osobowości i wyjątkowości jej właściciela sprowadza ją do rangi przedmiotu. Wszystkie rysunki stworzone na tej samej bazie posiadają równie wiele podobieństw, co różnic. Pomimo tytułowego braku portretowości nie są w stanie uciec od różnorodności swoich pierwowzorów, jedynie pogłębiając swój mroczny charakter. Zamknięte oczy i martwota jako jedną z pierwszych myśli przywodzą śmierć, która teżając na twarzach, unifikuje ich rysy.

Niektóre twarze przedstawione są wprost, inne natomiast zakrawają już o abstrakcję, gubiąc swoje rysy w gąszczu obłych linii. Artystka, ukrywając cechy charakterystyczne portretowanego, zdaje się zastanawiać nad źródłem subiektywnego postrzegania innych ludzi i powodami wpisywania ich w predefiniowane kategorie społeczne. Wiele rysunków z cyklu „Twarze nie będące portretami” wyziera z ciemnego tła, natomiast prezentowane na aukcji „Głowy” odmiennie, zaznaczają się ciemnym kształtem na czystej powierzchni papieru. Każdą z nich definiuje wyraźnie zaznaczona linia nosa, przebiegająca od podbródka aż po czoło. Drugą dominującą osią są natomiast zamknięte oczy, wyznaczone pierwotnie ciemną linią. Krzyżowy szkielet uzupełniają obłe zarysy oczodołów i mnogie, dynamicznie stawiane kreski formujące czaszkę, wypukłe czoło i zapadnięte policzki postaci. Na ich strukturę składa się płatanina kresek i roztarć, ciemnych pociągnięć węglem oraz jasnych śladów gumki.

„Nie umiałam jeszcze pisać. Kreśliłam na ziemi patykiem. Linia szła posłusznie, głęboka jak rowek, Potem zbierał się w niej deszcz, wygładzał, aż znikła. Lubiłam patrzeć, jak wydłubane w glinie kreski zastygają na słońcu, pękają w drobne szparki o kostropatych brzegach. Piasek zsypywał się z rysującego palca, drobiutki, natarczywy, aż pozostawała na powierzchni miękka zmarszczka. Nie pamiętam, kiedy dostałam pierwszy papier. Rysowałam, klęcząc na podłodze, kreski uciekały z papieru, biegły drewnianymi deskami aż w cień pod meble. Rysunek mógł mieć siłę”.

Magdalena Abakanowicz, 1981

Magdalena Abakanowicz’s art was influenced by the crisis that afflicted humanity during the Second World War. Brutality on an unprecedented scale led to the dehumanisation of the human being, stripping away the spiritual aspect and equating it with the physical shell. One of the ways in which the artist expressed this excruciating dehumanisation was through the deformation of the face in a series of spatial forms and drawings. In the early 1980s, Abakanowicz produced an extensive series of large-scale monochrome drawings of faces. Their evocative title, Faces Which Are Not Portraits, refers directly to the wartime experience of dehumanisation. By depriving the face of its personality and uniqueness, it is reduced to the status of an object. All the drawings made on the same platform have as many similarities as differences. Despite their lack of portrait characteristics, they cannot escape the diversity of their models, which only deepens their gloomy character. Closed eyes and lifelessness suggest death as one of their first thoughts, which, by making their faces stiff, unifies their features.

Some faces are straightforward representations, while others verge on abstraction, losing their features in a jumble of rounded lines. By obscuring the characteristics of the subjects, the artist seems to reflect on the source of subjective perception of other people and the reasons why they are assigned to pre-defined social categories. Many of the drawings in the Faces Which Are Not Portraits series emerge from a dark background, while the Heads presented in the auction are different, standing out with a dark shape on the blank surface of the paper. Each is defined by a clearly defined nose line running from the chin to the forehead. The other dominant axis runs along the closed eyes, originally defined by a dark line. The cross-shaped skeleton is complemented by the rounded outlines of the eye sockets and the multiple, dynamically arranged lines that form the skull, convex forehead and sunken cheeks of the figures. Their structure is a tangle of lines and smudges, dark charcoal strokes and light eraser strokes.

“I didn’t know how to write then. I drew on the ground with a stick. The line followed obediently, deep like a groove. Then the rain would collect in it, making it flat, until it disappeared. I liked to watch the lines, hollowed out in the clay, harden in the sun. They would crack into tiny streaks with furrowed edges. The sand would settle behind the drawing finger – tiny, persistent grains – until a soft wrinkle remained on the surface. I don’t remember when I got my first piece of paper. I was drawing, kneeling on the floor. Lines escaped from the paper, ran along the wooden boards until they were in the shadows under the furniture. Drawing could have power.”

Magdalena Abakanowicz, 1981

5 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Z cyklu "Wild Flowers" / From the cycle "Wild Flowers", 1999

gwasz, tusz, węgiel/papier 102 x 73 cm
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: '1999 M. Abakanowicz'

gouache, ink, charcoal/paper 102 x 73 cm
signed and dated with a pencil lower right: '1999 M. Abakanowicz'

estymacja/estimate:
120 000 – 180 000 PLN
27 000 – 40 500 EUR

„Rysunek mógł mieć siłę. Kobiety na wsi kreśliły na drzwiach mieszkań znaki i litery święconą kredą i węglem. To zatrzymywało zło. Chciałam też znać zaklęcia, ale były niedostępne. Tylko ich obecność dzieliła miejsca na te bezpieczne i te otwarte dla różnych mocy. Teraz kiedy rysuję, tłoczy się rzeczywistość, wychodzą na papier części tych obszarów, których zaklęcia nie chronią”.

Magdalena Abakanowicz

"Drawing could have power. Women in the country used to use consecrated chalk and charcoal to draw signs and letters on their front doors. This stopped evil. I wanted to know the spells, but they were inaccessible. It was only their presence that divided places into those that were safe and those that were vulnerable to evil forces. Today, when I draw, reality rushes in and parts of those areas that the spells do not protect come out on paper."

Magdalena Abakanowicz





„Nim zauważyłam, że każdy człowiek, a więc i ja, wytwarza swoją własną rzeczywistość, w której odbywa podróż przez życie – sprawdzałam, czy to, co wiem z taką pewnością, jest prawdziwe. Zwiedziłam laboratoria naukowe, prosektoria, zagłębiałam w mikroskopy, jeździłam na posiedzenie konferencji Klubu Rzymskiego. Jeździłam na pustynię Arizona dyskutować z Pauliem Soleri i do Nowej Gwinei uczestniczyć w ceremonii inicjacyjnej. Badając człowieka, badam właściwie siebie, ulegając ciekawości, nie żądam racjonalnych wytłumaczeń. W gruncie rzeczy nie naruszam obrazu, który noszę w sobie”.

Magdalena Abakanowicz

Głównym motywem prac na papierze autorstwa Magdaleny Abakanowicz, wykonanych zarówno tuszem, jak i węglem, były twarze, torsy, oczy oraz maski. Artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, przez co nieraz są one enigmatyczne, a kształty przedstawionych form – jedynie zasugerowane. Często odbiorca próbuje odnaleźć odpowiedź na pytanie, co dana realizacja przedstawia. Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posłużyła się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nieraz jednolitej barwy, jak w przypadku prezentowanej pracy, za pomocą pędzla, piórka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potocznie cieniowaniem plamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nieraz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawowania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję.

Rysunki Abakanowicz wzbudzają u odbiorcy duże emocje. Emanuje z nich niezwykła energia. Wzbudzają niemalże mistyczny respekt. Kura-torka jednej z wystaw, na której je prezentowano, dr Dorota Grubba-Thiede, pisała: „swoista nitkowość tworzy szereg metaforycznych rysunków i gwaszokolaży, wykonywanych przez artystkę na większą skalę od lat 70. XX wieku. Torsy są jakby sugestiami ukrzyżowania, a zarazem brzemienności. Wyraźna symetria wobec osi centralnej wydaje się łączyć je z tradycją ikony, a przebiegające przez wnętrza torsów światło zmienia obiekt w wizyjny, jakby z romantyzmu wywiedziony motyw mistycyzmu, majestatyczności Natury. Łunę światła przepuszcza artystka również przez rysunkowe sugestie głów ludzkich i zwierzęcych” (Dorota Grubba-Thiede, Magdalena Abakanowicz – Potnia Theron, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7).

6 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Ptak / Bird, 2004

tusz/papier, 47,5 x 76 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Abakanowicz 2004'

ink/paper, 47.5 x 76 cm

signed and dated lower right: 'M. Abakanowicz 2004'

estymacja/estimate:

30 000 – 50 000 PLN

6 800 – 11 300 EUR



Magdalena Abakanowicz kojarzona jest przede wszystkim z formami przestrzennymi wykonywanymi z juty lub sizalu. Pomimo że to rzeźbiarskie realizacje przyniosły Abakanowicz międzynarodowy rozgłos oraz sławę, to w pracach na papierze odnajdziemy najwyższy stopień intymnej relacji, w jaką artystka wchodzi z widzem. To właśnie w pracach na papierze najpełniej widoczna jest ręka artysty, każde zawahanie, każdą myśl. Papier najlepiej ukazuje uczucia artysty, a każda niedoskonałość, niepewne pociągnięcie lub odwrotnie – zdecydowana kreska – obrazuje to, co w danej chwili najbardziej zajmuje artystę. Dodatkowo prace na papierze pozwalały testować nowe pomysły, które pojawiały się w głowie twórczyni. Co ważne w kontekście całej twórczości Abakanowicz, często są one bezpośrednim efektem doświadczeń rzeźbiarskich lub ich powstanie poprzedzało kolejne etapy przestrzennych poszukiwań. Warto podkreślić, że artystka początkowo wykonywała przede wszystkim kompozycje gwaszem na kartonach. Stanowiły one dużych rozmiarów, barwne kompozycje przedstawiające zwierzęta oraz fantastyczne rośliny. Po 1960 Abakanowicz zainteresowała zagadnienia związane z szeroko pojmowaną tkaniną artystyczną.

Zaprezentowane na aukcji prace wykonane tuszem stanowią abstrakcyjne kompozycje, składające się z różnego rodzaju kształtów oraz linii. Bardzo charakterystycznym motywem umieszczanym na pracach na papierze jest twarz, która stosunkowo rzadko pojawiała się w kontekście całej twórczości artystki. Motyw ten pojawił się w rzeźbiarskiej twórczości artystki wraz z cyklem „Inkarnacje” oraz „Portrety Anonimowe” w latach 80. I była to całkowita nowość w twórczości Abakanowicz. Artystka znana była do tego momentu głównie z bezgłowych, anonimowych postaci. Akwarele i gwasze były tym samym eksperymentem z powłoką, formą twarzy, ale też pewnym poszukiwaniem samej siebie, ponieważ punktem wyjścia do tych studiów była twarz samej artystki. Czy zatem przedstawiona praca jest autoportretem? Po części tak, jednak artystka pozostawia bardzo duże pole do interpretacji jej portretów. Magdalena Abakanowicz, zacierając swoje znaki charakterystyczne, staje się „everymanem”. W jej pracach widać często zabieg synekdochy – jedno ciało zamienne jest ze wszystkimi ciałami. W przypadku prac na papierze artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, przez co nierzaz są one enigmatyczne, a kształty przedstawionych form – jedynie zasugerowane. Często odbiorca próbuje odnaleźć odpowiedź na pytanie: co przedstawia dana realizacja?

Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posłużyła się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nierzaz jednolitej barwy, jak w przypadku prezentowanej pracy, za pomocą pędzla, piórka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potocznie cieniowaniem płamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nierzaz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawowania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję.

Magdalena Abakanowicz kojarzona jest przede wszystkim z formami przestrzennymi wykonywanymi z juty lub sizalu. Pomimo że to rzeźbiarskie realizacje przyniosły Abakanowicz międzynarodowy rozgłos oraz sławę, to w pracach na papierze odnajdziemy najwyższy stopień intymnej relacji, w jaką artystka wchodzi z widzem. To właśnie w pracach na papierze najpełniej widoczna jest ręka artysty, każde zawahanie, każdą myśl. Papier najlepiej ukazuje uczucia artysty, a każda niedoskonałość, niepewne pociągnięcie lub odwrotnie – zdecydowana kreska – obrazuje to, co w danej chwili najbardziej zajmuje artystę. Dodatkowo prace na papierze pozwalały testować nowe pomysły, które pojawiały się w głowie twórczyni. Co ważne w kontekście całej twórczości Abakanowicz, często są one bezpośrednim efektem doświadczeń rzeźbiarskich lub ich powstanie poprzedzało kolejne etapy przestrzennych poszukiwań. Warto podkreślić, że artystka początkowo wykonywała przede wszystkim kompozycje gwaszem na kartonach. Stanowiły one dużych rozmiarów, barwne kompozycje przedstawiające zwierzęta oraz fantastyczne rośliny. Po 1960 Abakanowicz zainteresowała zagadnienia związane z szeroko pojmowaną tkaniną artystyczną.

Zaprezentowane na aukcji prace wykonane tuszem stanowią abstrakcyjne kompozycje, składające się z różnego rodzaju kształtów oraz linii. Bardzo charakterystycznym motywem umieszczanym na pracach na papierze jest twarz, która stosunkowo rzadko pojawiała się w kontekście całej twórczości artystki. Motyw ten pojawił się w rzeźbiarskiej twórczości artystki wraz z cyklem „Inkarnacje” oraz „Portrety Anonimowe” w latach 80. I była to całkowita nowość w twórczości Abakanowicz. Artystka znana była do tego momentu głównie z bezgłowych, anonimowych postaci. Akwarele i gwasze były tym samym eksperymentem z powłoką, formą twarzy, ale też pewnym poszukiwaniem samej siebie, ponieważ punktem wyjścia do tych studiów była twarz samej artystki. Czy zatem przedstawiona praca jest autoportretem? Po części tak, jednak artystka pozostawia bardzo duże pole do interpretacji jej portretów. Magdalena Abakanowicz, zacierając swoje znaki charakterystyczne, staje się „everymanem”. W jej pracach widać często zabieg synekdochy – jedno ciało zamienne jest ze wszystkimi ciałami. W przypadku prac na papierze artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, przez co nierzaz są one enigmatyczne, a kształty przedstawionych form – jedynie zasugerowane. Często odbiorca próbuje odnaleźć odpowiedź na pytanie: co przedstawia dana realizacja?

Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posłużyła się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nierzaz jednolitej barwy, jak w przypadku prezentowanej pracy, za pomocą pędzla, piórka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potocznie cieniowaniem płamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nierzaz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawowania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję.

M. Abakanowicz 2004

7 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Kompozycja / Composition, 1992

tusz, tusz lawowany/papier, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'M.A 92'

ink, wash drawing/paper, 50 x 70 cm
signed and dated with a pencil lower right: 'M.A 92'

estymacja/estimate:
30 000 – 50 000 PLN
6 800 – 11 300 EUR

„Zanurzona we własnym czasie, nie czuję zewnętrznego pędu sekund, minut, kwadransów, godzin. Każdy dzień zaczyna się nowym odkrywaniem koloru, kształtu, światła, głosu bli-
skich, ciepła kociego futra. Opowieść w mojej sztuce rozwija się powoli. Potrzebuje wielu
zim, wielu nowych liści na drzewach. Ciągłe nie gotowe zakończenie. Czymże jest wiek,
który mija, wobec pojedynczego zachwytu, prawdziwego jak paznokcie, które rosną, aby
je obcinać”.

Magdalena Abakanowicz

"Immersed in my own time, I don't experience the external rush of seconds, minutes,
quarters, hours. Each day begins with a new discovery of color, shape, light, the voice
of loved ones, the warmth of cat fur. The story in my art develops slowly. It needs many
winters, many new leaves on the trees. An ever-unfinished ending. What is an age that
passes in the face of a single delight, true as nails that grow to be cut."

Magdalena Abakanowicz



„LATEM TEGO ROKU NAPISAŁA DO MNIE SARAH BURTON Z PROŚBĄ O WYPOŻYCZENIE PRAC MAGDALENY ABAKANOWICZ. DYREKTORKĘ KREATYWNĄ ALEKSANDRA MCQUEENA ZACHWYCIŁA WYSTAWA ‘MAGDALENA ABAKANOWICZ: EVERY TANGLE OF THREAD AND ROPE’, KTÓRĄ POKAZYWANO W LONDYŃSKIM TATE MODERN. WIELE EKSPONOWANYCH TAM PRAC POCHODZIŁO ZE ZBIORÓW CENTRALNEGO MUZEUM WŁÓKIENNICTWA W ŁODZI. BURTON STWIERDZIŁA, ŻE DZIEŁA ARTYSTKI WIĄŻĄ SIĘ Z IDEĄ JEJ WIOSENNEJ KOLEKCJI I Z KONCEPCJĄ POKAZU. PODKREŚLIŁA NOWATORSKI CHARAKTER WZORNICTWA MCQUEENA ORAZ ZAMIŁOWANIE DO WYBITNEGO RZEMIOSŁA. ZAPEWNIŁA TEŻ OPIEKĘ KURATORSKĄ MARY-JANE JACOB, KURATORKI EKSPOZYCJI W TATE I ZNAWCZYNI ABAKANOWICZ, ORAZ TO, ŻE ZACHOWA KONIECZNE DO SPEŁNIENIA NORMY BEZPIECZEŃSTWA. W REZULTACIE MIELIŚMY OGROMNĄ PRZYJEMNOŚĆ POKAZAĆ PRACE POLKI FANOM I ZNAWCOM MODY Z CAŁEGO ŚWIATA”.

ANETA DALBIAK, DYREKTORKA CENTRALNEGO MUZEUM WŁÓKIENNICTWA W ŁODZI

„Abakany” po raz pierwszy zostały zaprezentowane pod koniec lat 60. w Lozannie. Monumentalne kompozycje przestrzenne zbliżone do rzeźby zachwyciły, a zarazem zdumiały krytyków sztuki. Czym są te osobliwe tkane formy wymykające się kategoryzacji na rzeźby, tapiserię czy sztukę i rzemiosło?

„To samoistne twory, zawieszone swobodnie w przestrzeni, bez ścian w roli tła bądź podpory, zapętlone w środku, a przy tym otwarte, dostępne zmysłom ze wszystkich stron, również od wewnątrz” – pisała Ewa Hornowska o „abakanach” w katalogu jednej z wystaw artystki.

Tkanina w dziełach Abakanowicz ma urozmaiconą fakturę, artystka wprowadziła relief, ażur, elementy przestrzenne, a jako tworzywo sisal. „Abakany” określane są niekiedy mianem „tkanych rzeźb”. Cykl takich kompozycji, tworzonych z różnych rodzajów włókien, przyniósł Abakanowicz w 1965 główną nagrodę na Biennale w São Paulo, która była kluczowa dla jej późniejszej kariery.

Abakanowicz uważała się za artystkę międzynarodową. Faktycznie jej nietuzinkowa sztuka była doceniana w różnych zakątkach świata. Ostatnie lata było swego rodzaju ukoronowaniem jej twórczości. W 2020 (w rocznicę 90. urodzin artystki) planowano otworzyć wystawę w Tate Modern: „Magdalena Abakanowicz. Every Tangle of Thread and Rope”. Niestety globalna pandemia spowodowała duże opóźnienie. Finalnie od 17 listopada 2022 do 21 maja 2023 można było oglądać w Londynie tę wystawę. Wybrała się na nią znana projektantka mody Sarah Burton. To właśnie ona stworzyła kultową suknię ślubną dla księżnej Kate. Burton i Abakanowicz miały ze sobą wiele wspólnego. Jak choćby fakt, że odniosły sukces w profesjach zdominowanych przez mężczyzn. Abakanowicz musiała zawałczyć o uznanie w świecie sztuki. Zanim dostała się na studia, wmawiano jej, że nie nadaje się na rzeźbiarkę. Udowodniła, że jest inaczej – do rzeźby dotarła przez tkactwo i zrewolucjonizowała obie dyscypliny. Sarah Burton oddała jej hołd podczas ostatniego francuskiego tygodnia mody. Pokaz został zainspirowany abakanami. W tym celu wypożyczono prace z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz innych muzeów.

„Abakany” stanowiły nie tylko tło do pokazu mody, ale też inspirację do powstania kolekcji. Ubrania udekorowano czerwonymi pasmami, przypominającymi fragmenty kompozycji Abakanowicz. Niektóre stroje stworzono z charakterystycznych grubych, mięsistych splotów, a fragmenty spódnic uformowano z falujących, cienkich nitek. Pokaz kolekcji odbył się w paryskim Le Carreau du Temple. Żelazną konstrukcję targu z 1863 specjalnie zaaranżowano na ten unikatowy pokaz. Wewnątrz wybudowano jasną przestrzeń, w której umieszczo-

no dwa okręgi, a w nich wyeksponowano okazałe prace Magdaleny Abakanowicz. Pokaz stworzyła córka Cindy Crawford – Kaia Gerber, a zamknęła Naomi Campbell. Z widowni kolekcję podziwiała, m.in.: redaktor naczelna amerykańskiego Vogue Anna Wintour oraz aktorki: Cate Blanchett i Eva Green oraz wiele innych rozmaitych sław. Czy nieżyjącej od 2017 Abakanowicz spodobałby się modowy teatr kształtów w reżyserii Sary Burton? Projektantka rzuciła na polską artystkę nowe światło. Finezyjnie połączyła sztukę z modą, a tym samym dokonała jednej z najciekawszych interpretacji dzieł artystki. Warto wspomnieć jeszcze o innym ciekawym wydarzeniu, które rozśławia pamięć o polskiej artystce. Od 22 czerwca 2023 można podziwiać wystawę „Magdalena Abakanowicz. Textile Territories” w Lozannie. Historia zatacza koło. Właśnie w tym szwajcarskim mieście, w 1962, artystka zdobyła uznanie na Biennale Tkaniny, gdzie po raz pierwszy zaprezentowała swoje „abakany”. Wówczas wystawiała „Kompozycje form białych”. Choć artystka zasłynęła również jako autorka tradycyjnych rzeźb, to bez wątpienia właśnie jej „miękkie rzeźby” są najbardziej pożądane.

Na niniejszej aukcji z dumą przedstawiamy cztery znakomite dzieła tekstylne Abakanowicz. Są to „Black”, „Second Sister”, „Jasna” oraz „Structure”. Każde z nich jest inne zarówno pod względem formy, jak i przekazu. Dzieło „Black” swoją formą rzuca wyzwanie widzowi i stawia go w obliczu erotycznego tabu. Praca ta wabi widza i intryguje swoimi splotami. Z drugiej strony ma w sobie coś głęboko mrocznego. We wspomnianych wystawach w Londynie czy Lozannie podobne prace Abakanowicz zawieszono pod sufitem na hakach, tworząc rodzaj erotycznego labiryntu. Bliski kontakt z abakanami zawsze dostarcza niezapomnianych wrażeń. Można analizować spojrzeniem i umysłem ich misterne sploty i różnorodne faktury. „Abakany” nie wyglądają na nowe, ale raczej na zużyte i postrzępione, jakby żyły własnym życiem. Był to zamierzony zabieg artystki, Abakanowicz poddała swoje materiały procesowi starzenia, nadając im historię. „Już samo formowanie monumentalnych ciał abakanów było możliwe tylko dzięki rzeźbiarskiemu wyczuciu bryły. Kiedy do tego dochodzą relacje między poszczególnymi „aktorami” w przestrzeni wystawienniczej, powstaje odrębny świat form. Każda z wystaw była indywidualnym teatrem kształtów, które w przestrzeniach muzealnych wchodziły w nieco inne role. Dopiero połączenie specyfiki wnętrza, oświetlenia, napięcie między obiektami budowało narrację i atmosferę każdej z ekspozycji. Abakanowicz chciała, aby widz, wchodząc w wykreowaną przez nią przestrzeń, doznawał nowych, nieznanych przeżyć” (Marta Kowalewska w książce „Metamorfizm”. Publikacja towarzyszyła ekspozycjom, które odbyły się w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w 2017 i 2018). Pomimo upływu czasu dzieła Abakanowicz nadal fascynują i inspirują, czego dowodem jest niniejsza aukcja.

"THIS SUMMER I WAS CONTACTED BY SARAH BURTON TO BORROW THE WORK OF MAGDALENA ABAKANOWICZ. THE CREATIVE DIRECTOR OF ALEXANDER MCQUEEN WAS CAPTIVATED BY THE EXHIBITION MAGDALENA ABAKANOWICZ: EVERY TANGLE OF THREAD AND ROPE AT LONDON’S TATE MODERN. MANY OF THE WORKS WERE FROM THE COLLECTION OF THE CENTRAL MUSEUM OF TEXTILES IN LODZ. BURTON SAID THAT THE ARTIST’S WORKS WERE IN KEEPING WITH THE IDEA OF HER SPRING COLLECTION AND THE CONCEPT OF THE SHOW. SHE HIGHLIGHTED THE INNOVATIVE NATURE OF MCQUEEN’S DESIGN AND HIS PASSION FOR EXCELLENCE IN CRAFTSMANSHIP. SHE ALSO ENSURED THAT MARY-JANE JACOB, CURATOR OF THE EXHIBITION AT THE TATE AND AN EXPERT ON ABAKANOWICZ, WOULD PROVIDE EXPERT GUIDANCE AND ENSURE THAT THE NECESSARY SAFETY STANDARDS WERE MET. AS A RESULT, IT WAS A GREAT PLEASURE TO PRESENT THE POLISH ARTIST’S WORK TO FASHION FANS AND CONNOISSEURS FROM ALL OVER THE WORLD."

ANETA DALBIAK, DIRECTOR OF CENTRAL MUSEUM OF TEXTILES IN LODZ

"Abakans" were first presented in Lausanne in the late 1960s. The monumental spatial compositions, reminiscent of sculpture, both delighted and baffled art critics. What are these peculiar woven forms that defy categorisation as sculpture, tapestry, art or craft?

They are self-contained creations, freely suspended in space, without walls or supports as a backdrop, looped in the middle, but at the same time open, accessible to the senses from all sides, including the inside," Ewa Hornowska wrote of "abakans" in the catalogue for one of the artist's exhibitions.

The fabric in Abakanowicz's works has a varied texture, the artist incorporated relief, openwork, spatial elements and sisal as a material. "Abakans" are sometimes referred to as ‚woven sculptures’. A series of such creations, made from different types of fibre, won Abakanowicz the main prize at the São Paulo Biennial in 1965, which was crucial for her future career.

Abakanowicz saw herself as an international artist. Indeed, her unique art was appreciated in various corners of the world. The last few years have been a kind of culmination of her work. In 2020 (the anniversary of the artist's 90th birthday), an exhibition was to open at the Tate Modern: Magdalena Abakanowicz. Every Tangle of Thread and Rope. Unfortunately, a global pandemic led to a long delay. The exhibition was finally on view in London from 17 November 2022 to 21 May 2023. The famous fashion designer Sarah Burton came to see it. It was she who created the iconic wedding dress for Duchess Kate. Burton and Abakanowicz had many things in common. For example, they were both successful in male-dominated professions. Abakanowicz had to fight for recognition in the art world. Before she was admitted to the university, she was told that she was not cut out to be a sculptor. She proved them wrong - she found her way to sculpture through weaving and revolutionised both disciplines. Sarah Burton paid tribute to her during the recent French Fashion Week. The show was inspired by abakans. The pieces were borrowed from the Central Museum of Textiles in Lodz, Poland and other museums.

The abakans served not only as a backdrop for the fashion show, but also as inspiration for the collection. The garments were adorned with red strands reminiscent of fragments of Abakanowicz's compositions. Some outfits were made from the characteristic thick, fleshy weave, and parts of the skirts were made from wavy, thin threads. The show took place at Le Carreau du Temple in Paris. The iron structure of the 1863 market was specially adapted for this one-of-a-kind show. Inside, a bright space was created in which two circles were placed to display

the monumental works of Magdalena Abakanowicz. The show was opened by Cindy Crawford's daughter Kaia Gerber and closed by Naomi Campbell. Among those who admired the collection were American Vogue editor Anna Wintour and actresses Cate Blanchett and Eva Green, as well as many other celebrities. Would the late Abakanowicz, who died in 2017, have enjoyed the fashion theatre of shapes directed by Sarah Burton? The designer sheds new light on the Polish artist. She subtly combined art and fashion to create one of the most interesting interpretations of the artist's work. Another interesting event celebrating the memory of the Polish artist is worth mentioning. Since 22 June, the exhibition Magdalena Abakanowicz. Textile Territories has been open to the public in Lausanne. History has come full circle. It was in this Swiss city, in 1962, that the artist gained recognition at the Tapestry Biennale, where she presented her abakans for the first time. At the time, she exhibited Compositions of White Forms. Although the artist has also made a name for herself as a maker of traditional sculptures, it is undoubtedly her ‚soft sculptures’ that are most in demand.

In this auction we are proud to present three exquisite textile pieces by Abakanowicz. They are Black, Second Sister, Jasna and Structure. Each is different in both form and message. The work „Black” is a form of challenging the viewer and starting him/her with a basic erotic taboo. This work lures the viewer and intrigues with its weavings. On the other hand, there is something deeply dark about it. In the London and Lausanne exhibitions mentioned above, similar works by Abakanowicz were suspended from the ceiling on hooks, creating a kind of erotic labyrinth. Close contact with Abakanowicz's abakans is always an unforgettable experience. You can analyse with your eyes and mind their intricate weaves and varied textures. The abakans do not look new, but rather worn and frayed, as if they have lived a life of their own. This was a deliberate effort on the part of the artist; Abakanowicz subjected her materials to a process of ageing, thus giving them a history. „The very process of forming the monumental bodies of the abakans was only possible by having a sense of form, as sculptors do. Add to this the relationships between the individual ‚actors’ in the exhibition space, and a whole new world of forms emerges. Each exhibition was an individual theatre of form, taking on slightly different roles in different museum spaces. It required a combination of the specifics of the interior, the lighting and the tensions between the objects to build the narrative and atmosphere of each exhibition. Abakanowicz wanted the viewer, upon entering the space she created, to experience new, unknown sensations” (Marta Kowalewska in the book Metamorphosis. The publication accompanied exhibitions at the Central Museum of Textiles in Łódź in 2017 and 2018). Despite the passage of time, Abakanowicz's work continues to fascinate and inspire, as this auction demonstrates.

8 † Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Black" / "Black", 1971

sisal, 150 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na naszywce na odwrocie:

'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "BLACK" | 150 x 120 cm | 1971 | M. ABAKANOWICZ'

sisal, 150 x 120 cm

signed, dated and described on the author's textile label:

'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "BLACK" | 150 x 120 cm | 1971 | M. ABAKANOWICZ'

estymacja/estimate:

600 000 - 1 000 000 PLN

135 000 - 225 000 EUR







Magdalena Abakanowicz jest niekwestionowaną reformatorką tkaniny artystycznej na skalę światową. To właśnie dzięki jej nieograniczonej wyobraźni oraz twórczej odwadze tkactwo wyrosło z szeregu sztuk dekoracyjnych, stając się dziedziną „wysoką”, równą malarstwu czy rzeźbie. Wkład Abakanowicz w kształtowanie nowoczesnie pojmowanej dyscypliny jest nieoceniony. Świadczyć mogą o tym kolejne publikacje i wystawy poświęcone jej twórczości, jak zeszłoroczna, głośna ekspozycja „Every Tangle Of Thread and Rope” w Tate Modern w Londynie czy zainspirowany sztuką artystki pokaz mody Alexandra McQueena. W katalogu niniejszej aukcji mamy przyjemność zaprezentować aż sześć abakanów z lat 70., które nie tylko doskonale wskazują na unikalny styl artystki, ale przede wszystkim ilustrują ewolucję stylistyczną i eksperymenty formalne obecne w jej twórczości tkackiej w tym okresie.

Dekada lat 60. była kluczowym okresem dla rozwoju sztuki tkaniny na świecie. W 1962 odbyła się pierwsza edycja Międzynarodowe Biennale Tkaniny w Lozannie, której celem było zjednoczenie artystów z różnych zakątków świata oraz prezentacji odnowionej, nowoczesnej odsłony gobelinu XX wieku. W okresie poodwilżowym w Polsce, z racji wyczerpania się potencjału dostępnych w tym czasie dziedzin i kategorii ich opisu, nastąpił dynamiczny rozwój działań interdyscyplinarnych. Młodzi artyści, pozostający dotychczas na tradycyjnym polu sztuk plastycznych, zaczęli eksperymentować, sięgając po coraz to nowsze techniki i tworzywa. Debiutująca wówczas Abakanowicz była w pełni świadoma granic i potencjału, które towarzyszyły jej praktyce artystycznej, co umożliwiło jej dokonanie przełomu o znaczeniu kluczowym dla przyszłego rozwoju tej dziedziny sztuki. Zaprezentowana na I Biennale „Kompozycja białych form”, praca jeszcze płaska z reliefowymi tylko elementami, zachwyliła publikę i marszandów nowoczesną, geometryczną formą i wysmakowaną kolorystyką, łączącą biele, brązy i granaty. Niekonwencjonalny sposób wykonania, tak odległy od tradycyjnie pojmowanej gładkiej tapiserii, stał się jednym z impulsów do narodzin terminu „polskiej szkoły tkaniny”, stworzonego przez szwajcarskiego krytyka André Kuenziego na potrzeby opisu tego wyjątkowego zjawiska. Innowacyjne podejście do medium tkaniny docenili krytycy z całego świata, a sekundowała tym prezentacjom Galeria Alice Pauli, organizując artystce wiele indywidualnych pokazów. Zaledwie miesiąc po zakończeniu Biennale, tkaniny Abakanowicz były prezentowane w paryskiej galerii Dautzenberg, gdzie miała swoją solową wystawę. Trzy lata później za przestrzenną kompozycję pokazaną na VIII Biennale w São Paulo twórczyni otrzymała Grand Prix, co utorowało jej drogę do międzynarodowej kariery.

Abakanowicz w niezwykle świadomy sposób uwolniła tkaninę od funkcji stricte dekoracyjnej oraz użytkitarnej, od jej zakorzenionego w tradycji przyściennego i płaszczyznowego potraktowania. W tkaninie dostrzegła niewyczerpane źródło kreacji, traktując ją przede wszystkim jako suro-

wiec a nie cel swojej aktywności. Praca w tym medium pozwoliła jej zrealizować obiekty w monumentalnej skali, których wolumen zaskakiwał i szokował widzów. Odpowiednio uformowane, monumentalne płachty, podwieszane na wystawach u sufitu, swobodnie spływały ku dołowi, tworząc tym samym przestrzeń kontemplacji lub miejsce schronienia. Ich miękka, poruszająca się pod wpływem powietrza lub dotyku forma prowokowała odbiorcę do żywego kontaktu i haptycznego zbliżenia. Jak pisała sama artystka: „Abakany miały nieregularną powierzchnię, wszak wypłatałam ją kawałek po kawałku, jakby zapisując to, co tylko mnie było wiadome. Powierzchnie otwierały się czasem włochatą głębią, pokrewną wnętrsom, w które aż nieswojo zaglądać: dwupłatowa muszla okazuje w rozchyleniu ciało ślimaka, otwarte, oczekujące, albo kwiaty wypuszczające owada głęboko w siebie, aby doznać rozkoszy zapłodnienia” (Magdalena Abakanowicz, Jeszcze o ABAKANACH, rękopis, niedatowany, s. 1, archiwum Magdaleny Abakanowicz). Patrząc na scenę artystyczną lat 60., wyraźnie widać, że abakany nie miały swojego odpowiednika w twórczości żadnego z artystów i nie wpisywały się w linearnie ujmowaną historię tkaniny artystycznej. Były katalizatorem rewolucji w tej dziedzinie, a ich twórczyni stała się jedną z najbardziej wpływowych artystek XX wieku.

Prezentowane w ramach katalogu kompozycje pochodzą ze szczytowego okresu twórczości Magdaleny Abakanowicz w dziedzinie tkactwa. To właśnie na przełomie dekady lat 60. i we wczesnych latach 70. artystka tworzy najpiękniejsze tkane formy, które już wkrótce niemal całkowicie porzuci na rzecz pracy z rzeźbą sensu stricto. Dla artystki najistotniejszym stało się uwypuklenie przynależnych materiałom cech, ich plastyczności pozwalających przybierać różnorodne kształty. Jej prace, choć dalej opierały się na płaszczyznowej kompozycji, coraz częściej operowały elementami wychodzącymi poza lico. Zbliżały się do reliefu, rzeźby lub popularnego wówczas malarstwa abstrakcyjnego. Autorka zdawała sobie sprawę z tych skojarzeń, podkreślając, że nie naśladuje technik innych mediów, lecz posługuje się językiem przynależnym wyłącznie jej. Wybierała materiały naturalne, trudne do kontrolowania, pracując automatycznie, bez szablonu, intuicyjnie reagując na napięcie nici i rytm krosna. Jedną z najciekawszych wśród prezentowanych prac jest kompozycja „Black” z 1971. Uwagę zwraca nie tylko rzadka, pozornie monochromatyczna kolorystyka dzieła, lecz przede wszystkim cała feeria rozwiązań fakturalnych i splotowych. Tło pracy jest fakturowane grubym greinem, kontrastującym z centralną partią dzieła, wypełnioną spiętrzonymi pasmami luźno puszczonych włókien. Te utrzymane w kolorze głębokiej czerni, gdzieniegdzie tylko dopełnionej odcieniami brązu, odbijają światło i reagują na ruchy powietrza, przekształcając powierzchnię dzieła w magnetyzującą, pulsującą instalację o rzeźbiarskim charakterze.

Magdalena Abakanowicz is a celebrated artist and pioneer in the field of artistic textiles. Her groundbreaking work transformed weaving from a purely decorative art into a ‚high’ discipline on a par with painting and sculpture. Abakanowicz’s imaginative and courageous approach revolutionized the way weaving is perceived, making her a valuable contributor to the field. This can be demonstrated by numerous publications and exhibitions dedicated to her work, including the notable Every Tangle Of Thread and Rope exhibition held at the Tate Modern in London last year, as well as the Alexander McQueen fashion show that drew inspiration from her artistic practice. In this auction catalogue, we are pleased to present as many as six abakans from the 1970s, which not only perfectly illustrate the artist’s unique style, but also the stylistic development and formal experimentation in her weaving during this period.

The 1960s was a pivotal era for the worldwide progression of textile art. In 1962, the first Biennale Internationale de la Tapisserie was held in Lausanne with the objective of uniting artists from around the world and showcasing a fresh, modern interpretation of 20th century tapestry. During the post Khrushchev Thaw in Poland, interdisciplinary activities began to develop dynamically as a result of the exhaustion of the potential of the disciplines and categories available at the time to describe them. Young artists, previously trapped in the traditional field of the visual arts, began to experiment with ever newer techniques and materials. Abakanowicz, who was debuting at the time, was fully aware of the limits and potential of her artistic work, which enabled her to make a significant breakthrough in the future development of this field of art. Presented at the inaugural Biennale exhibition, ‚Composition of White Forms’ was a highly unusual work that appeared to be flat, with only relief elements, and delighted the public and art dealers with its modern geometric shape and sophisticated colour scheme, combining white, brown and navy blue. The artwork’s unconventional method of creation, so far removed from the traditional plain tapestry, gave rise to the term ‚Polish school of textiles’, coined by the Swiss critic André Kuenzi to describe this unique phenomenon. The Alice Pauli Gallery recognised the artist’s innovative approach to the medium of fabric and organised a number of solo exhibitions. The artist’s textiles were later exhibited in an individual show at the Dautzenberg Gallery in Paris, just one month after the Biennale. Three years later, the artist received the Grand Prix for her spatial composition exhibited at the 8th São Paulo Biennale, which paved the way for her global success.

Abakanowicz liberated fabric from its strictly decorative and utilitarian function, from its traditionally rooted wall and surface treatment. She viewed fabric as a limitless source of creativity, treating it primarily as

raw material instead of a goal of her activity. Working with this medium enabled her to craft monumental objects that shocked and surprised the viewer. Intentionally arranged, the monumental sheets suspended from the ceiling in the exhibitions flowed freely downwards, creating a space for contemplation or a place of refuge. Their soft form, moving under the influence of air or touch, provoked the viewer to engage with them and attempt a haptic proximity. As the artist herself stated, „The abakans had an irregular surface, after all, I wove them piece by piece, as if writing down only what was known.” Occasionally, certain surfaces reveal hairy depths, akin to cavities that are so uncomfortable to look into: two parts of a shell that reveal the body of a snail, open and waiting, or flowers that allow an insect to enter deep inside them to experience the pleasure of pollination’ (Magdalena Abakanowicz, Jeszcze o ABAKANACH, manuscript, undated, p. 1, Magdalena Abakanowicz Archive). Looking at the art scene of the 1960s, it is clear that abakans were unlike any other artworks and were not included in a linear history of artistic textiles. They were a catalyst for a revolution in the field, and their creator became one of the most influential artists of the 20th century.

The compositions presented in the catalogue come from the peak of Magdalena Abakanowicz’s work in the field of weaving. At the turn of the 1960s and the beginning of the 1970s, the artist created her most beautiful woven forms, which she would soon almost completely abandon in favour of working with sculpture. For the artist, the most important thing was to emphasise the inherent qualities of the material, whose suppleness allowed it to take on a variety of forms. Although her works continued to be based on a flat plane, they increasingly involved elements that went beyond the surface. These components gravitated towards relief, sculpture or abstract paintings that were popular at the time. The artist was aware of these associations and insisted that she was not imitating the techniques of other media, but using a language that was exclusively her own. Using natural materials which were difficult to control, the artist worked automatically without a template, intuitively responding to the tension of the thread and rhythm of the loom. One of the most interesting pieces on display is the 1971 composition Black. This work is remarkable not only for its rare, seemingly monochromatic colouring, but also for the range of textures and weaving solutions. The work’s backdrop features a textured, thick grain that stands in contrast to the central area. The central part, comprising piled-up strands of loose fibres, is deep black with occasional shades of brown. These strands are designed to reflect light and react to air movement, transforming the surface of the work into a magnetic, pulsating installation with a sculptural character.





9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Jasna" / "Jasna", 1970/1980

sisal, wełna, włosie, 133 x 233 cm

sygnowany, datowany i opisany na naszywce na odwrociu:

'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "JASNA" | 130 x 230 1970/80 | M. ABAKANOWICZ'

sisal, wool, bristle, 133 x 233 cm

signed, dated and described on the author's textile label on the reverse:

'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "JASNA" | 130 x 230 1970/80 | M. ABAKANOWICZ'

estymacja/estimate:

600 000 - 1 000 000 PLN

135 000 - 225 000 EUR













10 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

"Second Sister" / "Second Sister", 1970/1980

sisal, wełna, włosie, 140 x 158 cm
sygnowany, datowany i opisany na naszywce na odwrociu:
'ABAKANOWICZ | "SECOND SISTER" | 198 x 140 | 70/80 | M.Abakanowicz'

sisal, wool, bristle, 140 x 158 cm
signed, dated and described on the author's textile label:
'ABAKANOWICZ | "SECOND SISTER" | 198 x 140 | 70/80 | M.Abakanowicz'

estymacja/estimate:
500 000 – 800 000 PLN
112 400 – 180 000 EUR

WYSTAWIANY:
Magdalena Abakanowicz: Structures murales tissées 1967–1982, Galerie Alice Pauli, Lozanna, marzec–kwiecień, 1982

EXHIBITED:
Magdalena Abakanowicz: Structures murales tissées 1967–1982, Galerie Alice Pauli, Lausanne, March–April, 1982





"I SEE THE THREAD AS THE BASIC BUILDING BLOCK OF THE ORGANIC WORLD
OF OUR PLANET, AS THE GREATEST MYSTERY OF OUR ENVIRONMENT.
THIS THREAD IS WHAT MAKES UP ALL LIVING ORGANISMS, PLANTS,
LEAF TISSUE - AND OURSELVES. OUR NERVES, OUR GENETIC CODE, OUR VEINS,
OUR MUSCLES. WE ARE FIBROUS STRUCTURES. OUR HEART IS SURROUNDED
BY THE CORONARY PLEXUS, THE NETWORK OF MAJOR VASCULAR DUCTS.
TAKING THE THREAD IN OUR HAND, WE TOUCH THE MYSTERY."

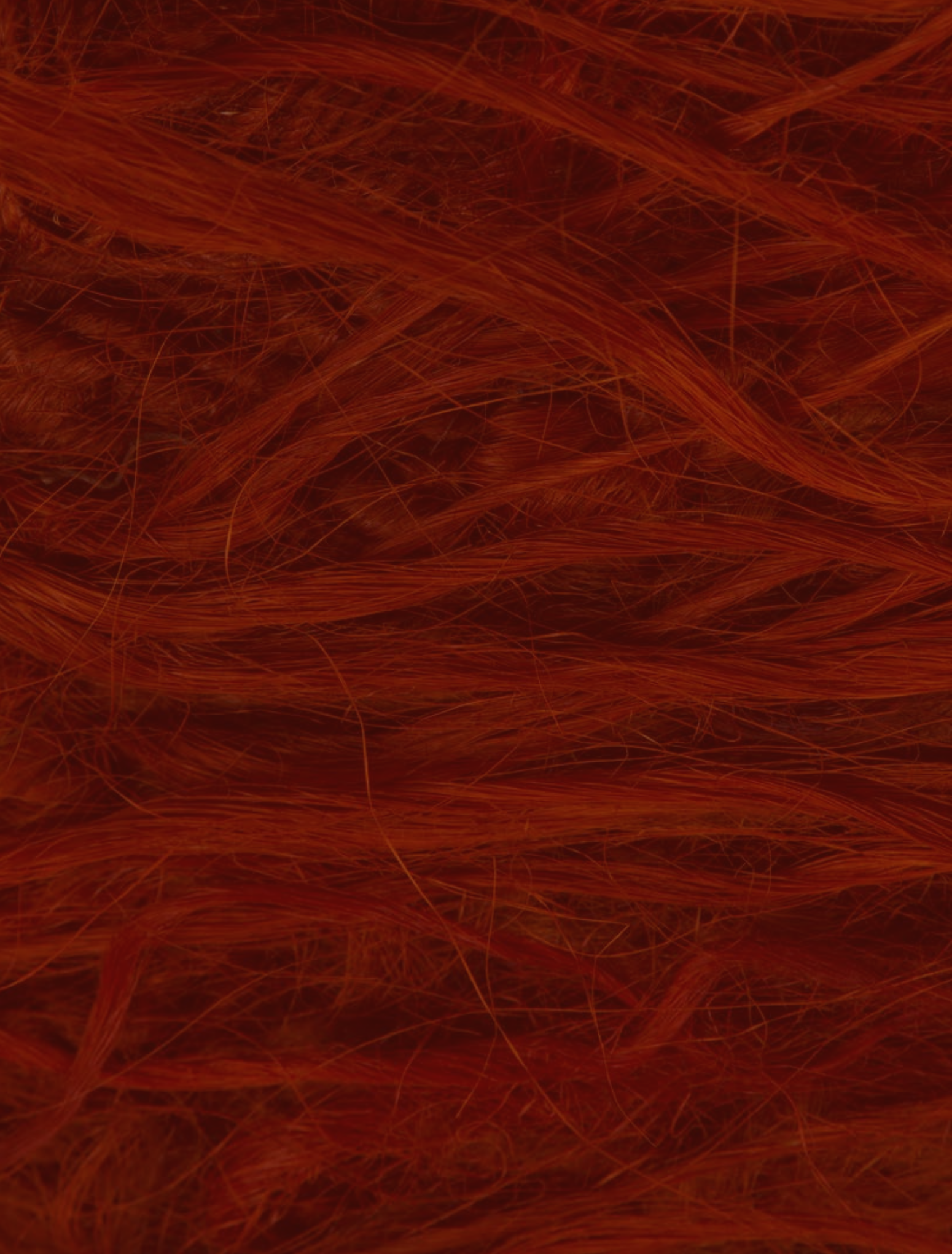
MAGDALENA ABAKANOWICZ, 1978

„WIDZĘ NITKĘ JAKO PODSTAWOWY ELEMENT BUDOWY ŚWIATA ORGANICZNEGO NA-
SZEJ PLANETY, JAKO NAJWIĘKSZĄ TAJEMNICĘ NASZEGO OTOCZENIA.
TA NITKA BUDUJE WSZYSTKIE ŻYWE ORGANIZMU, ROŚLINY, TKANKI LIŚCI –
I NAS SAMYCH. NASZE NERWY, KOD GENETYCZNY, NASZE PRZEWODY ŻYLNE,
NASZE MIĘŚNIE. JESTEŚMY STRUKTURAMI WŁÓKNISTYMI. SERCE NASZE OTOCZONE
JEST SPLOTEM WIEŃCOWYM, SPLOTEM PRZEWODÓW NAJWAŻNIEJSZYCH.
BIORĄC NIĆ DO RĘKI, DOTYKAMY TAJEMNICY”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ, 1978







11 † Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Bez tytułu z cyklu "Carré" / Untitled from the series "Carré", 1971

sisal, 47 x 47 x 10 cm

sisal, 47 x 47 x 10 cm

estymacja/estimate:

200 000 - 250 000 PLN

45 000 - 56 200 EUR

„Abakany miały nieregularną powierzchnię, wszak wyplatałam ją kawałek po kawałku jakby zapisując to, co tylko mnie było wiadome. Powierzchnie otwierały się czasem włochatą głębią, pokrewną wnętrzom, w które aż nieswojo zaglądać: dwupłatowa muszla okazuje w rozchyleniu ciało ślimaka, otwarte, oczekujące, albo kwiaty wpuszczające owada głęboko w siebie, aby doznać rozkoszy zapłodnienia”.

Magdalena Abakanowicz

"The abakans had an irregular surface, after all, I wove them piece by piece, as if writing down only what was known. Occasionally, certain surfaces reveal hairy depths, akin to cavities that are so uncomfortable to look into: two parts of a shell that reveal the body of a snail, open and waiting, or flowers that allow an insect to enter deep inside them to experience the pleasure of pollination."

Magdalena Abakanowicz



12 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Bez tytułu / Untitled, 1971

sizal, wełna, włosie, 70 x 90 cm
na odwrociu autorska naszywka z odręcznym opisem pracy: 'M.Abakanowicz | 1971'

sizal, wool, włosie, 70 x 90 cm
on the reverse the author's patch with a hand-written description of the work: 'M.Abakanowicz | 1971'

estymacja/estimate:
200 000 - 250 000 PLN
45 000 - 56 200 EUR



„Abakany wiszące w przestrzeniach, miękkie, ciężkie, gdy poruszone od-
powiadały rytmem ospałym, ruchem podobnym martwej fali morza
z jej zawartością, która powtarza ciężki rytm. Myślałam, że tylko fala może
wykonywać taki ruch, a abakany umiały to samo. Rozkoszowałam się tym
odkryciem”.

Magdalena Abakanowicz

"Abakans suspended in space, soft and heavy, responded to movement
with a languid rhythm, a movement similar to a dead wave of the sea with
its contents repeating a heavy rhythm. I thought that only a wave could
make such a movement and that abakans could do the same. I relished
this discovery."

Magdalena Abakanowicz



13 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

"Structure" / "Structure", 1979

sisal, sznurek, wełna, 140 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na naszywce na odwrociu:
'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "STRUCTURE" | 140 X 200 | 1979 | M.ABAKANOWICZ'

sisal, string, wool, 140 x 200 cm
signed, dated and described on the author's textile label:
'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "STRUCTURE" | 140 X 200 | 1979 | M.ABAKANOWICZ'

estymacja/estimate:
600 000 – 1 000 000 PLN
135 000 – 225 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:
por.:
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), Fundacja All That Art, Wrocław 2017, s. 68, 147 (il.)

PROVENANCE:
private collection, Europe

LITERATURE:
compare:
Effigies of Life. A Tribute to Magdalena Abakanowicz (1930–2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, pp. 68, 147 (ill.)









14 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Caminando (zestaw 20 figur), 1998/1999

brąz, 174 x 70 x 50,5 (wymiały każdej figury)

sygnowany oraz datowany: '1998/99' we wnętrzu poszczególnych figur

bronze, 174 x 70 x 50,5 cm

sigend and dated: '1998/99' inside various figures

estymacja/estimate:

8 000 000 – 12 000 000 PLN

1 800 000 – 2 700 000 EUR

POCHODZENIE:

Marlborough Gallery, Nowy Jork

kolekcja Marshy oraz Robina Williamsów

DESA Unicum, 29.10.2019

kolekcja prywatna, Europa

PROVENANCE:

Marlborough Gallery, New Jork

the collection of Marsha and Robin Williams

Desa Unicum, 29.10.2019

private collection, Europe



CAMINANDO

W 1999 roku w odlewni w Bolonii (Fonderia Venturi Arte, Bologna) powstały pod okiem autorki dwie brązowe grupy kroczących postaci, które autorka nazwała „Caminando”. Pierwsza z nich (tzw. Group A) była wystawiana na Targach w Bazylei w 1999, a po wysłaniu do Marlborough Gallery w Nowym Jorku została sprzedana „od ręki”. Autorskim podtytułem pierwszej grupy jest także „Caminando con ombre” („Walking With Shadow”), bowiem jedna z postaci w grupie, ma podstawę tworzącą kształt jej cienia. Praca w 1999 roku trafiła do kolekcji Marshy i Robina Williamsów. Do 2018 stała w ich posiadłości. Bardzo szybko autorka przygotowuje druga grupę (Group B), która w Nowym Jorku znalazła się już w marcu 1999 roku. To ona właśnie aż po 2006 rok, kiedy trafia do kolekcjonera w San Francisco, bierze udział w licznych wystawach. W przygotowanym katalogu raisonné, znajdziemy dodatkowo 5 pojedynczych figur związanych z grupami „Walking figures / Figur kroczących” z 1998–1999 roku. Od tej pory jej postacie bez głów w kolejnych seriach są kroczące, energiczne, rzadko wraca do stojącej bez ruchu postaci. Powstają kolejne serie odlewane w brązie, np. „Walking Figures”, 2000 (20 à 166,7cm; Marlborough Gallery, New York). A wkrótce dwie monumentalne żeliwne grupy kroczących postaci bez głów – jedna dla miasta Poznania zat. „Nierozpoznani / Unrecognized” (2001–2002, 112 à 210, Cytaдела Poznań), druga „Agora” przeznaczona do Grant Park w Chicago (2005–2006, 106 à (285–295) cm).

HISTORIA „TŁUMÓW”

Od 1986 Abakanowicz zaczęła wypełniać przestrzenie publiczne swymi Tłumami. Powstawały kolejne zespoły form przypominających odciski ciała człowieka – zawsze bez głowy, czasem bez rąk, w różny sposób deformowane. Rzeźby były wykonywane z utwardzonego żywicy płótna z juty, co wiąże tę serię prac z dziedziną tkaniny. Widziane z przodu zbiorowiska postaci były gotowe do konfrontacji, z tyłu – najczęściej puste, wydrążone, słabe. Pierwsza z grup liczyła 50 figur i została wystawiona w pałacu Mücsarnok w Budapeszcie (1988). Potem powstawały kolejne na przykład: „Ragazzi” (1990), „Infantes” (1992), „Puellae” (1992), „Odwroćni / Backwards Standing” (1993–1994), „Standing Figures” (1994–1999) i czy monumentalna „Hurma” – grupa ponad 200 figur pokazana po raz pierwszy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (18 września – 19 listopada 1995). Rzeźby, początkowo z juty, od początku lat dziewięćdziesiątych realizowane były także w brązie, potem w betonie.

FIGURY KROCZĄCE

Idea figury kroczącej narodziła się wraz z projektem wystawy Sąd Ostateczny, nad scenariuszem którego w 1998 roku pracowały Elżbieta Dzikowska i Wiesława Wierchowiska, realizacja projektu miała nastąpić na przełomie lat 1999/2000, w czasie nadchodzącego końca XX wieku. Aby wyrazić nową epokę Abakanowicz zdecydowała, że najlepszym znakiem jest człowiek, który idzie i wykonała po raz pierwszy grupy kroczących postaci a nie jak dotychczas stojących w bezruchu. Pierwszą z nich była grupa wykonana z juty utwardzonej żywicą „Ugłowione / Headed” (1998), a w 1999 przygotowała 20 figur z juty utwardzanej żywicą „Postaci Kroczących / Walking Figures” (1999), i pokazała je na wystawie w warszawskiej Kordegardzie (2.12.1999–16.01.2000). Bowiem ostatecznie nie doszło do pokazu w zamierzonym kształcie „Sądu Ostatecznego”. W zamian, w końcu 1999 roku zorganizowano serię wystaw w kilku miejscach w Warszawie. Miedzy innymi wystawę indywidualną Magdaleny Abakanowicz „Kroczący”.



Zaprezentowana praca pochodzi ze słynnej kolekcji Robina Williamsa, światowej sławy komika oraz aktora, oraz jego żony, Marshy Williams. Jak opowiadała córka, Zelda Williams, Robin podążał za instynktem w wyborze obiektów do swojej kolekcji. Uwagę Marshy Williams zwracały za to prace, które przemawiały do niej pod względem estetycznym. Pomimo, iż sama nigdy nie aspirowała do bycia artystką, otaczała się ludźmi kreatywnymi, a poprzez kolekcjonowanie starała się dodatkowo stwarzać artystom okazję do tworzenia. Przygodą z kolekcjonowaniem zaczęła się dla pary wraz z odwiedzeniem niedużej galerii w San Francisco „Primitivo”. Jedną z pierwszych prac, które pojawiły się w kolekcji była praca Howarda Finstera. Niektóre z dzieł były podarunkami, które Robin i Marsha sprawiali sobie na różne okazje. Marsha Williams po raz pierwszy zetknęła się ze sztuką Abakanowicz w szkole artystycznej. W ramach zajęć tworzyła wielowymiarowe prace z tkaniny, a postać Abakanowicz i jej realizacje stały się dla niej inspiracją. Po zakupie grupy figur „Caminando”, Marsha sama zajęła się rozstawianiem prac. Dwa lata później, na zaproszenie małżeństwa, Magdalena Abakanowicz przyjechała obejrzeć swój bezgłowy tłum na terenie posesji Williamsów. Śladem pozostawionym po wizycie była kolekcja fotografii Abakanowicz z Marsha Williams na tle bezgłowego tłumu. Oprócz prac Abakanowicz, w kolekcji małżeństwa znajdowały się dzieła takich artystów jak Niki de Saint Phalle, Banksy, Max Ernst i wielu innych.





Caminando (grupa A), 1998/1999, odlewnia w Bolonii, fot. Artur Starewicz / Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego

WYSTAWIANY:

The Art Fair Basel, 16.07–21.07.1999 (Marlborough Gallery)
Magdalena Abakanowicz, Kunst–Station Sankt Peter, Kolonia, Niemcy, sierpień–październik 2001
Salamanca ciudad de la escultura, Salamanca, Hiszpania, czerwiec–sierpień 2005

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz. Kroczący / Walking Figures, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, wstęp. Danuta Wróblewska, Wojciech Krukowski, Galeria Zachęta, Warszawa 1999, okładka (il.)
Abakanowicz'99, Galeria Zachęta Sztuki Współczesnej, Warszawa 1999
Abakanowicz on the Roof, The Metropolitan Museum of Art, 1999
Deux femmes dans les Jardins du Palais Royal: Magdalena Abakanowicz – Beverly Pepper, Paris 1999, s. 1–3 nlb (nota)
Abakanowicz, wstęp Jasia Reichardt, s. 4–5 nlb.
O wystawach Magdalena Abakanowicz w 1999 roku, s. 7 s. nlb. (il.)
Abakanowicz. Recent Exhibitions and Instalations, katalog wystawy, Marlborough Gallery, New York 2000, wstęp Jasia Reichardt s. 3, s. 40–41 (nota), okładka (il), s. 38–39
Proyecto. Parque de la memoria, Comision pro Monumento a las Victimas del Terrorismo de Estado, katalog wystawy, Buenos Aires 2003 (Julio), wstęp nie sygn., Un proyecto para no olvidar s. 6–8, MA, s. 26–27 (il.)

EXHIBITED:

The Art Fair Basel, 16.07–21.07.1999 (Marlborough Gallery)
Magdalena Abakanowicz, Kunst–Station Sankt Peter, Cologne, Germany, August–October 2001
Salamanca ciudad de la escultura, Salamanca, Spain, June–August 2005

LITERATURE:

Magdalena Abakanowicz. Kroczący / Walking Figures, exhibition catalogue, Kordegarda Gallery, intro. Danuta Wroblewska, Wojciech Krukowski, Zacheta Gallery, Warsaw 1999, cover (ill.)
Abakanowicz'99, Galeria Zacheta Sztuki Współczesnej, Warsaw 1999
Abakanowicz on the Roof, The Metropolitan Museum of Art, 1999
Deux femmes dans les Jardins du Palais Royal: Magdalena Abakanowicz – Beverly Pepper, Paris 1999, p. 1–3 nlb (note)
Abakanowicz, intro. Jasia Reichardt, p. 4–5 nlb.
O wystawach Magdalena Abakanowicz w 1999 roku, p. 7 p. nlb. (ill.)
Abakanowicz. Recent Exhibitions and Instalations, exhibition catalogue, Marlborough Gallery, New York 2000, intro. Jasia Reichardt p. 3, p. 40–41 (note), cover (ill), p. 38–39
Proyecto. Parque de la memoria, Comision pro Monumento a las Victimas del Terrorismo de Estado, exhibition catalogue, Buenos Aires 2003 (Julio), intro. unknown author, Un proyecto para no olvidar p. 6–8, MA, p. 26–27 (ill).





„To pewnie wtedy w raju, jedząc zakazane jabłko, utracili – tak jak się traci węch czy wzrok – równowagę i logikę właściwą naturze.

I też pewnie wtedy po raz pierwszy poczuli instynkt zagłady – siebie i otoczenia. Czy wydarzył się błąd w nieomylnym działaniu natury, czy też był to świadomy akt woli nieznannej siły?

Dawno temu, chyba w Australii, spotkałam plemiona ludzi, którzy nie liczyli czasu, nie znali ilości swych lat. To nie było przypadkowe nieuctwo. Czas dla nich był trwaniem, chwila mogła być długa albo krótka. To samo w wymiarze życia, dla jednego dłuższe niż dla drugiego.

Stałam olśniona tą prawdą tak oczywistą: egzystencji nie można mierzyć wobec zmienności jej intensywności, która zużywa nasze ciało nierównomiernie. Podział czasu wymyślono zapewne dla celów administracyjnych, dla sprawnego funkcjonowania cywilizacji. Ale nie ma on nic wspólnego z rytmem myśli, z bólem czy rozkoszą napięć psychicznych, ze zmęczeniem czy wypoczynkiem regulowanym wewnętrznym obiegiem soków pod skórą.

Jestem w moim czasie jak wewnątrz szczelnie zamkniętego balonu, za mną perspektywa dawnego, malejąca, niezbyt czytelna, w obszarach zagęszczonych wydarzeniami. Są w niej różne odmiany mnie, fizycznie zewnętrzne i tego, co się działo wewnątrz w myśleniu, czuciu. Słowa, lęki, zapamiętane razem z okolicznością, która im towarzyszyła, złudzenia, które traciłam w bólu, zyskując inne, równie silne. Przezroczysta ściana balonu pozwala widzieć, słyszeć, umożliwia rezygnację z uczestniczenia wobec potrzeby obcowania ze sobą tylko.

Zanurzona we własnym czasie, nie czuję zewnętrznego pędu sekund, minut, kwadransów, godzin. Każdy dzień zaczyna się nowym odkrywaniem koloru, kształtu, światła, głosu bliskich, ciepła kociego futra.

Opowieść w mojej sztuce rozwija się powoli. Potrzebuje wielu zim, wielu nowych liści na drzewach. Ciągłe nie gotowe zakończenie.

Czymże jest wiek, który mija, wobec pojedynczego zachwyty, prawdziwego jak paznokcie, które rosną, aby je obcinać”.

Magdalena Abakanowicz, End Of This Century (1990), [W:] Magdalena Abakanowicz. Kroczący / Walking Figures, Galeria Kordegarda, 12.1999–01.2000, Warszawa 1999, s. 10

BEZGŁOWY TŁUM

MAGDALENY ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz tworzyła w różnych mediach postacie bez głów, a nieraz także bez rąk. Figura ludzka bezpośrednio pojawiła się w jej sztuce na początku lat 70. Jak tłumaczyła artystka, zmiana ta zaszła po eksperymentach z abakanami i spowodował ją fakt, że forma rzeźb w tkaninie nie pozwalała na łatwą multiplikację. Dodatkowo autorka zdecydowała się na zmianę rozmiarów swoich realizacji.

W okresie pierwszych prób z nowym tematem uderza widza skala zmiany w sztuce Abakanowicz. Artystka przecież z zachwycających przepychem oraz różnorodnością tkanin zwróciła się w stronę podobnych do siebie postaci ludzkich. Jak opowiadał Hermansdorfer, nowe rzeźby były „efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliżej prawdy o naturze ludzkiej” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, „Konteksty” 2006, nr 3-4, s. 14-15, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 6).

To właśnie z tego czasu pochodzą tak bardzo charakterystyczne dla autorki ludzkie figury z workowego płótna czy torsy pozbawione głów. Nienależnie, czy powstały w tkaninie jutowej, brązie czy betonie, łączy je wyczuwalne wrażenie niepełności, przejawiającej się w pozbawionych odnóży torsach lub w sposobie kształtowania tkaniny – widocznych rysach, bruzdach, załamaniach materiału. Jeśli iść za tropem interpretacyjnym Hermansdorfera, wspomniany zwrot w twórczości artystki można odczytać jako nieuniknioną zmianę, wynikającą z wcześniejszego etapu dzielenia człowieka na tkanki, mięśnie oraz włókna, które krytycy odnajdują w organicznych abakanach. W przypadku postaci ludzkich nastąpiło niejako ich scalenie; tym razem były wykonane z ciasno formułowanego materiału. Mimo to także w opisie nowych rzeźb nadal szybko na myśl przychodzą określenia sugerujące rozczłonkowanie, wydrążenie czy fragmentaryczność.

Jak opowiadała sama artystka: „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7). Anna Szary-Cioczek, krytyk sztuki, tłumaczy, że sztuka Abakanowicz wyrasta z refleksji nad ludzką naturą, ale nie brak jej odniesień do aktualnych wydarzeń zarówno z rzeczywistości politycznej, jak i społecznej. Jak zaznacza badaczka, wątki egzystencjalne przeplatają się ze wspomnieniami wojennymi autorki. Znamienne w tym kontekście są wspomnienia artystki z końca wojny oraz momentu opuszczenia domu rodzinnego: „1944. Było coraz straszniej. Szedł front. Rewolucja. Jednego dnia ojciec każe zaprząć konie. Wyjechaliśmy z Warszawy. Oddalając się od domu, okolicy, czułam, jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby ze mnie wyjęto środek, a wewnętrzna warstwa, nieoparta na niczym, kurcząc się, traciła wyraz” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Eleonora Jedlińska, Sztuka po Holokauście, Łódź 2001, s. 151, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, 2013, nr 2, s. 7). Zwrot ku formie ludzkiej pociągnął za sobą powstanie wielu cyklów w latach 70., m.in. „Głów” (1973-75), „Postaci siedzących” (1974-79), „Pleców” (1976-82) czy „Embriologii” (1978- 80). W centrum zainteresowań autorki pozostał jednak człowiek, a kolejnym seriom towarzyszyło wrażenie, że ich tematem jest jego niemoc wobec własnej struktury biologicznej.





„Było kilka przyczyn pojawienia się bezgłowego tłumu. Wiara, że sztuka nie jest dekoracją, a wyznaniem, konfrontacją, ostrzeżeniem. Przerazająca świadomość tłumu – który jak bezgłowy organizm niszczy lub wielbi na komendę, przywódca wielu krajów panujący nad swoją nacją i zyskujący jej posłuszeństwo wobec haseł niesprawiedliwych. W ciągu mego życia ludzkość potroiła swą liczbę. Ciągłe widzimy, jak instynkty i emocje kształtują zachowania bez udziału świadomości. Postacie w mojej pracowni zaczęły powstawać w latach 70., to była konieczność wobec obserwacji, odczuć i lęków. Dziś liczba postaci przekroczyła półtora tysiąca. Nigdy nie były widziane razem. Są to negatywy objętości jak kora opadła z drzewa, jak całun, który zachował ład mumii. Istnieją w grupach liczących 30, 80, 106 lub 250. Te tłumy stoją w przestrzeniach miejskich i publicznych kolekcjach wielu krajów. Z brązu, żeliwa, betonu. Są konfrontacją z ilością i ze sobą samym. Są zaklęciem istniejącego tłumu, w który wprowadzam swój nieruchomy”.

Magdalena Abakanowicz



FOUNDERIA
VENTURI ARTE



OBCOWANIE

„DOTYKAM I DOWIADUJĘ SIĘ O TEMPERATURZE.

DOWIADUJĘ SIĘ O CHROPOWATOŚCI I GŁADKOŚCI.

PRZEDMIOT JEST SUCHY, CZY WILGOTNY?

WILGOTNY OD CIEPŁA, CZY OD ZIMNA?

PULSUJĄCY, CZY CICHY?

UGINA SIĘ PO PALCEM, CZY BRONI POWIERZCHNIĄ?

JAKI JEST NAPRAWDĘ? NIE DOTKNAWSZY NIE WIEM”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

15 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"Selfportrait in Arnhem" / "Selfportrait in Arnhem", 1990

drewno, żywica, 33,5 x 16,5 x 13 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty] MA 1990 | Selfportrait in Arnhem No 1'

wood, resin, 33.5 x 16.5 x 13 cm
signed, dated and described on the reverse: '[the artist's monogram] MA 1990 | Selfportrait in Arnhem No 1'

estymacja/estimate:
50 000 - 80 000 PLN
11 300 - 18 000 EUR

„Przez wiele lat, gdy wychodziłam wieczorem z pracowni i zamykałam drzwi, miałam wrażenie, że, pozostawione same, moje stojące sztywno rzeźby zaczną zachowywać się po swojemu. Uwolnione od presji mojej wyobraźni, rusza się, zaczną chodzić, tańczyć, przebierać się za głowy i przybierać twarze. Z czasem stworzyłam tańce z prawdziwego zdarzenia”.

Magdalena Abakanowicz

"For many years when I would leave my studio at night, closing the door, I had the impression that my sculptures, left alone, will begin to behave in their own ways liberated from pressure, they will start to move. Freed from the pressure of my imagination, they move, begin to walk, dance, dress up as heads and put on faces. Over time, I created real dancing choreographies."

Magdalena Abakanowicz



16 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Nr 5 z cyklu "Portety anonimowe" / No 5 from the cycle "Anonymous Portraits", 2005

gwasz/papier, 42 x 29,5 cm
sygnowany i datowany ołówkiem u dołu: 'M-A 08'

gouache/paper, 42 x 29.5 cm
signed and dated with a pencil at the bottom: 'M-A 08'

estymacja/estimate:

25 000 – 40 000 PLN

5 700 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

PROVENANCE:

institutional collection, Poland



17 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Twarz / Face, 2001

akwarela, tusz/papier, 39 x 29,7 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'M. Abakanowicz 2001'

watercolour, ink/paper, 39 x 29.7 cm
sigend and dated at the bottom: 'M. Abakanowicz 2001'

estymacja/estimate:
25 000 – 40 000 PLN
5 700 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
por.:
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), Fundacja All That Art, Wrocław 2017, ss. 122, 153 (il.)

PROVENANCE:
private collection, Poland
institutional collection, Poland

LITERATURE:
compare:
Effigies of Life. A Tribute to Magdalena Abakanowicz (1930–2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, pp. 122, 153 (ill.)



Magdalena Abakanowicz kojarzona jest przede wszystkim z formami przestrzennymi wykonywanymi z juty lub sisalu. Pomimo że to rzeźbiarskie realizacje przyniosły Abakanowicz międzynarodowy rozgłos oraz sławę, to w pracach na papierze odnajdziemy najwyższy stopień intymnej relacji, w jaką artystka wchodzi z widzem. To właśnie w pracach na papierze najpełniej widoczna jest ręka artysty, każde zawahanie, każdą myśl. Papier najlepiej ukazuje uczucia artysty, a każda niedoskonałość, niepewne pociągnięcie lub odwrotnie – zdecydowana kreska – obrazuje to, co w danej chwili najbardziej zajmuje artystę. Dodatkowo prace na papierze pozwalały testować nowe pomysły, które pojawiały się w głowie twórczyni. Co ważne w kontekście całej twórczości Abakanowicz, często są one bezpośrednim efektem doświadczeń rzeźbiarskich lub ich powstanie poprzedzało kolejne etapy przestrzennych poszukiwań. Warto podkreślić, że artystka początkowo wykonywała przede wszystkim kompozycje gwaszem na kartonach. Stanowiły one dużych rozmiarów, barwne kompozycje przedstawiające zwierzęta oraz fantastyczne rośliny. Po 1960 Abakanowicz zainteresowała zagadnienia związane z szeroko pojmowaną tkaniną artystyczną.

Zaprezentowane na aukcji prace wykonane tuszem stanowią abstrakcyjne kompozycje, składające się z różnego rodzaju kształtów oraz linii. Bardzo charakterystycznym motywem umieszczanym na pracach na papierze jest twarz, która stosunkowo rzadko pojawiała się w kontekście całej twórczości artystki. Motyw ten pojawił się w rzeźbiarskiej twórczości artystki wraz z cyklem „Inkarnacje” oraz „Portrety Anonimowe” w latach 80. I była to całkowita nowość w twórczości Abakanowicz. Artystka znana była do tego momentu głównie z bezgłowych, anonimowych postaci. Akwarele i gwasze były tym samym eksperymentem z powłoką, formą twarzy, ale też pewnym poszukiwaniem samej siebie, ponieważ punktem wyjścia do tych studiów była twarz samej artystki. Czy zatem przedstawiona praca jest autoportretem? Po części tak, jednak artystka pozostawia bardzo duże pole do interpretacji jej portretów. Magdalena Abakanowicz, zacierając swoje znaki charakterystyczne, staje się „everymanem”. W jej pracach widać często zabieg synekdochy – jedno ciało zamienne jest ze wszystkimi ciałami. W przypadku prac na papierze artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, przez co nieraz są one enigmatyczne, a kształty przedstawionych form – jedynie zasugerowane. Często odbiorca próbuje odnaleźć odpowiedź na pytanie: co przedstawia dana realizacja?

Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posłużyła się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nieraz jednolitej barwy, jak w przypadku prezentowanej pracy, za pomocą pędzla, piółka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potocznie cieniowaniem płamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nieraz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawowania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję.

Magdalena Abakanowicz is best known for her spatial forms made of jute or sisal. Although it was her sculptures that brought Abakanowicz international fame and recognition, it is her works on paper where we find the greatest degree of intimacy between the artist and the viewer. It is in works on paper that the artist's hand, every hesitation, every thought, is most fully visible. Paper best reveals the artist's feelings, while every imperfection, every tentative stroke or, conversely, every decisive line, illustrates what is most preoccupying the artist at the moment. In addition, working on paper allowed the artist to test new ideas that were emerging in her mind. What is important in the context of Abakanowicz's oeuvre as a whole is that they are often the direct result of her experiments with sculpture, or that their creation preceded later stages of spatial exploration. It is worth noting that the artist's early work consisted mainly of gouache compositions on cardboard. These were large, colourful compositions depicting animals and fantastic plants. After 1960, Abakanowicz turned her attention to artistic textiles in the broadest sense.

The ink works in the auction are abstract compositions of various shapes and lines. A very characteristic motif in the works on paper is the face, which appears relatively rarely in the artist's oeuvre. This motif appeared in Abakanowicz's sculptural creations in the 1980s with her series Incarnations and Anonymous Portraits and was a complete novelty in her work. Until then, the artist was best known for her headless, anonymous figures. The watercolours and gouaches were thus an experiment with the shell, the form of the face, but also a certain search for herself, since the starting point for these studies was the artist's own face. So is the present work a self-portrait? In a way, yes, but the artist leaves a lot of room for interpretation of her portraits. Magdalena Abakanowicz becomes an „everyman” by blurring her distinctive features. Her works often have a synecdoche effect – one body is interchangeable with all bodies. In her works on paper, the artist uses synthetic, conventional forms that are sometimes enigmatic, and the shapes of the forms depicted are only suggested. Often the viewer tries to find the answer to the question: what does the work represent?

To achieve the effect of lightness in the composition, Abakanowicz used the method of wash drawing. Pen and wash is a technique of shading and applying layers of colour, sometimes of a single colour, as in the case of this work, using a brush, pen or technical pen. The technique is used, among other things, to create darker areas, a process commonly referred to as shading, or to create and render chiaroscuro effects. It is most commonly used for landscapes, but can also be seen in Impressionist paintings and in works where the artist wanted to create an impression of depth, light or weather phenomena such as fog or rain. By using the wash technique, the artist has created a delicate, slightly blurred, dynamic composition.



18 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Inkarnacje 4 / Incarnation 4, 2001

brąz, 92 x 26,5 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'DLA DANUSI 2001 [monogram artysty] MA'

bronze, 92 x 26.5 x 20 cm

signed, dated and described on the base: 'DLA DANUSI 2001 [the artist's monogram] MA'

estymacja/estimate:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 500 EUR



„Twarze powstały z mojej, odciskanej w miękkiej materii. Ciepły, ciekły воск zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwała je, stygnąc nagle. Pozostają fragmenty skóry, wargi czy rzęsy, nieodczekiwanie dosłowne. Wosk zniekształca podobnie, jak mógłby to robić upływający czas.

Wiele czasów upływających jednocześnie dla tej samej twarzy. Wiele bytów obok siebie z doświadczeniami, który zostają na powierzchni skóry.

Patrzę ze zdziwieniem na to, co zdejmuję z twarzy, co poddaje się palcom. Wzmacniam powstałą błonkę gazą szpitalną, płótnem, aby scalić ważne fragmenty.

Twarze Inkarnacji osłaniają chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną, aby wreszcie odnaleźć równowagę w obiektywizmie twarzy zwierząt.

Na skórze, we włosach, w ruchu powietrza zapach gorącego wosku. Nosłam go w sobie jeszcze wiele dni po zakończeniu kolejnego etapu pracy. Wywołuje on obrazy, przeistacza każdy inny zapach”.

Magdalena Abakanowicz, 1987

"The faces have their origin in my own face, in impressions taken in soft material. Warm, liquid wax blurs the actual features and creates new ones, capturing them as it solidifies suddenly. What remains are details of skin, a lip, an eyelash, unexpectedly literal. The wax disfigures, as does the passing of time...

[The impression reveals] [m]any existences side by side, together with experiences etched into the skin.

I look with surprise at what I remove from my face, what yields to my fingers. I strengthen the film of wax with gauze and canvas to preserve the important details.

The faces of Incarnations unveil elements of the inner chaos hidden behind the living face.

I run away from each one, reaching for the next one, to finally find balance in the objectivity of the animals' faces.

On my skin, in my hair, in the movement of the air – the smell of hot wax. I carried it inside me for many more days after finishing another stage of work. It evokes images, transforms every other smell."

Magdalena Abakanowicz, 1987



19 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Portret anonimowy / Anonymous Portrait, 1991

tkanina jutowa, metal, wys.: 96 cm

sygnowany i datowany: 'M. ABAKANOWICZ 91 [monogram artysty] MA'
unikat

jute, metal, h.: 96 cm

signed and dated: 'M. ABAKANOWICZ 91 [the artists' monogram] MA'
unique piece

estymacja/estimate:

120 000 – 200 000 PLN

27 000 – 45 000 EUR



POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

LITERATURA:

por. z cyklem „Portrety anonimowe”:

Magdalena Abakanowicz, Mücsarnok, Budapest 1988, ss. 174–177 (il.)

Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokio, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima 1991, ss. 126–127 (il.)

Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991, nlb.

Magdalena Abakanowicz, Marlborough Gallery, Inc., Tokio 1991, nlb (il.)

Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu i zbioro?w własnych artystki, BWA w Krakowie, 1993, ss. 6–7, 23 (il.)

Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 120–121, 213 (il.)

Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2005, ss. 32–35, 72–73 (il.)

"Konteksty", nr 3–4, 2006, ss. 128, 226–227 (il.)

Magdalena Abakanowicz, Kulturzentrum Englische Kirche, Galerie Scheffel, Bad Homburg v.d. Höhe 2009, s. 18 (il.)

Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2011, ss. 44–47, 71 (il.)

Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 48–49, 95, 107 (il.)

Magdalena Abakanowicz, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, 2017, ss. 2, 28–29, 50, 63 (il.)

W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz. Tkanina i rzeźba, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Designu, Ryga 2019, ss. 130–131 (il.)

Czas nasz. Magdalena Abakanowicz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2020, ss. 38–39 (il.)

Magdalena Abakanowicz. Totalna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022, ss. 116–117, 228–237, 298–299 (il.)

Paweł Kowal, Abakanowicz. Trauma i Ślawa, Wydawnictw Agora, Warszawa 2023, s. 292 (il.)

PROVENANCE:

private collection, Poland (the artist's gift)

LITERATURE:

compare with „Anonymous Portraits” series:

Magdalena Abakanowicz, Mücsarnok, Budapest 1988, pp. 174–177 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokyo, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1991, pp. 126–127 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki in Lodz, 1991 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Marlborough Gallery, Inc., Tokyo 1991 (ill.)

Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu i zbiorow własnych artystki, BWA, Cracow 1993, pp. 6–7, 23 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw 1995, pp. 120–121, 213 (ill.)

Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wroclaw, 2005, pp. 32–35, 72–73 (ill.)

"Konteksty", no. 3–4, 2006, pp. 128, 226–227 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Kulturzentrum Englische Kirche, Galerie Scheffel, Bad Homburg v.d. Höhe 2009, s. 18 (il.)

Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wroclaw, 2011, pp. 44–47, 71 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, Center of Polish Sculpture in Oronsco, 2013, pp. 48–49, 95, 107 (ill.)

Magdalena Abakanowicz, BWA Art. Gallery in Olsztyn, 2017, pp. 2, 28–29, 50, 63 (ill.)

Into the Space of Magdalena Abakanowicz. Textile and Sculpture, Museum of Decorative Arts and Design, Riga 2019, pp. 130–131 (ill.)

Our Time. Magdalena Abakanowicz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, National Museum in Wroclaw, 2020, pp. 38–39 (ill.)

Magdalena Abakanowicz. Totalna, National Museum in Wroclaw, 2022, pp. 116–117, 228–237, 298–299 (ill.)

Paweł Kowal, Abakanowicz. Trauma i Ślawa, Agora Publisher House, Warsaw 2023, p. 292 (ill.)





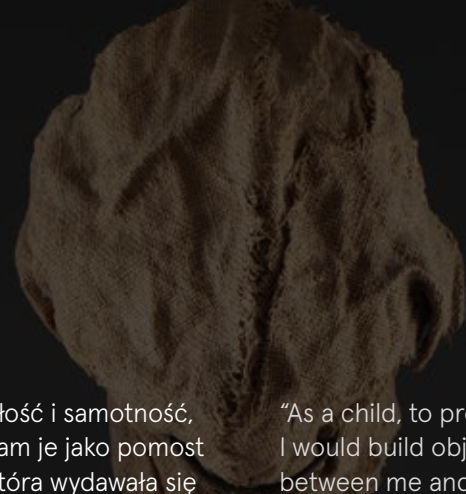
„Jako dziecko, chroniąc nieśmiałość i samotność, budowałam przedmioty. Widziałam je jako pomost między mną a rzeczywistością, która wydawała się niezmiernie skomplikowana. Gdy nadchodzili goście – uciekałam. Pozostawione przedmioty miały mnie zastąpić. To one zamiast mnie miały odpowiadać na absurdalne pytania zadawane zwykle dzieciom”.

Magdalena Abakanowicz

Artystka spędziła dzieciństwo w rodzinnej posiadłości niedaleko Warszawy. Inwazja na Polskę w 1939 nie tylko przerwała okres dzieciństwa Abakanowicz, ale też sprawiła, że oddaliła się ona od zacisznych mokradł i lasów, które były dla niej azylem. Jak wspominała: „Wśród roślin i zwierząt wszystko było w porządku. Człowieka nie mogłam pojąć” (Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art*, wyd. II, Mediolan 2020, s. 13). Trauma związana z wydarzeniami z okresu dzieciństwa oraz niechęć do ludzi uwidoczniły się w kolejnych latach w surowej i bezkompromisowej wizji sztuki.

Warto w tym miejscu przytoczyć ciekawą teorię. Mianowicie w 1957 Marcel Duchamp w „The Creative Act” zawarł pogląd, że odbiorca współtworzy dzieło w stopniu nawet większym niż jego twórca. Była to jedna z pierwszych deklaracji, która stawiała w centrum zainteresowania działań kulturalnych ich obserwatora. Prace Abakanowicz znakomicie wpisują się w tę konwencję. Nie da się przejść obok nich obojętnie. Widzowie jej dzieł bezwiednie dają się uwieść jej retoryce. Mimowolnie nawiązują z nimi emocjonalny kontakt. Rysunki artystki, tworzone gwaszem i tuszem, choć rzadziej pokazywane i analizowane niż rzeźby i abakany, realizowały ten sam wewnętrzny imperatyw artystki: wyrażenia stanu przemiany i stawania się oraz analizy człowieczeństwa.

„Portrety anonimowe”, z którego pochodzi praca prezentowana podczas aukcji, to cykl prac, który obejmuje kilkadziesiąt ludzkich portretów. Stanowiły one swoiste novum w twórczości artystki. Wcześniej bowiem Abakanowicz nie interesowała się bliżej wyglądem ludzkich twarzy. Wprawdzie w 1976 wykonała w utwardzonej tkaninie dwa portrety, a od 1981 powstawał również cykl rysunków, w których interpretowała ten motyw, ale do momentu pojawienia się „Portretów anonimowych” oraz „Inkarnacji”, w głównym nurcie jej twórczości, portret pojawiał się niezwykle rzadko. „Portrety anonimowe” to przedstawienia twarzy, które są pozbawione rysów konkretnych osób. Tak jak w przypadku dzieła prezentowanego podczas aukcji, twarze są zatarte, zawieszono gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną formą powierzchni. Co intrygujące, nie stanowią one pełnoplastycznego przedstawienia głów. Eksplorują wyłącznie powierzchnię samej twarzy. Poprzez ten zabieg Abakanowicz zgrabnie przekierowała uwagę widzów na ludzką osobowość. Dzięki temu zabiegowi kontakt pomiędzy dziełem a jego odbiorcą jest głębszy niż w przypadku tradycyjnych portretów. W cyklu tym wraca często podejmowane przez artystkę pytanie dotyczące indywidualności i multiplikacji. Portret – zazwyczaj oddający indywidualizm jednostki – staje się tu punktem wyjścia do działania o charakterze seryjnym. Z jednej strony artystka nadawała rysy jednostkowe (każda praca jest inna), z drugiej zaś powtarza je, jakby chcąc zatrzeć ów indywidualizm. Ten swoisty paradoks nadaje prezentowanej pracy typowego dla Abakanowicz rozdarcia i nie daje jednoznacznych odpowiedzi.



“As a child, to protect my timidity and solitude, I would build objects. I viewed them as a bridge between me and a reality that seemed immensely complicated. When visitors came – I would run away. The objects left behind were supposed to replace me. Instead of me, they were supposed to answer the absurd questions usually directed at children.”

Magdalena Abakanowicz

The artist spent her childhood at the family estate near Warsaw. The invasion of Poland in 1939 not only interrupted Abakanowicz’s childhood, but also forced her to leave the secluded wetlands and forests that had been a refuge for her. As she recalled: “Among the plants and the animals, everything was good. Man, I was unable to fathom” (Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art*, ed. II, Milan 2020, p. 13). The trauma associated with the events of her childhood and her aversion to humanity became apparent in her austere and uncompromising vision of art in the years that followed.

At this point it is worth mentioning an interesting theory. In 1957, Marcel Duchamp concluded in *The Creative Act* that the spectator participates in the creation of a work even more than its creator. This was one of the first statements to place the viewer at the centre of cultural activity. Abakanowicz’s work fits perfectly into this paradigm. It is impossible to pass by her works indifferently. Viewers of her works are unconsciously seduced by her rhetoric. They unwittingly make an emotional connection with them. The artist’s gouache and ink drawings, although less frequently exhibited or analysed than her sculptures and abakans, follow the same internal imperative of the artist: to express a state of transformation and becoming, and to analyse humanity.

Anonymous Portraits, which includes the work in the auction, is a series of sculptures comprising several dozen human portraits. They were something of a novelty in the artist’s oeuvre. Prior to this, Abakanowicz seemed to have little interest in the appearance of human faces. In 1976 she made two portraits in hardened fabric, and since 1981 she has also produced a series of drawings in which she interpreted this motif, but until the creation of *Anonymous Portraits* and *Incarnations* the portrait was extremely rare in her work. *Anonymous Portraits* are representations of faces without the features of specific people. As in the work presented at the auction, the faces are blurred, hovering somewhere between a human image and an abstract surface form. What is intriguing is that they are not complete representations of heads. They explore only the surface of the face itself. Through this technique, Abakanowicz has succeeded in drawing the viewer’s attention to the human personality. As a result, the contact between the work and the viewer is deeper than in traditional portraiture. In this series, we see the artist returning to the question of individuality and multiplication. The portrait – which usually reflects the individuality of the person – is used here as a starting point for a serial action. On the one hand, the artist gives the faces individual features (each work is different), on the other, she repeats them as if to erase this individualism. This peculiar paradox gives the work presented here a split that is typical of Abakanowicz and does not provide clear answers.

20 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Seated Figure" / "Seated Figure", 1986

technika własna/tkanina jutowa, stal, żywica, 153 x 45 x 81 cm

sygnowany na autorskiej metalowej tabliczce: 'SEATED FIGURE M.ABAKANOWICZ 1986 AM'

mixed media/jute, steel, resin, 153 x 45 x 81 cm

signed on the author's metal plaque: 'SEATED FIGURE M.ABAKANOWICZ 1986 AM'

estymacja/estimate:

500 000 – 800 000 PLN

112 400 – 180 000 EUR



POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

por.:

Magdalena Abakanowicz. Polonia, Biennale di Venezia, 1980, nlb (il.)
Magdalena Abakanowicz. Katarisis, Fattoria Celle, Santomato di Pistoia, Edizioni della Bezuga, Florencja 1987, s. 18 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Mücsarnok, Budapest 1988, ss. 17, 70-75, 130 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Skulpturen, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem 1989, s. 12 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., Nowy Jork 1989, ss. 32-33 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art London Ltd., Londyn 1990, ss. 5, 12 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Richard Grey Gallery, Chicago 1990, s. 14-15, 18 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991, nlb.
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokio, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, 1991, ss. 92-93, 171, 173 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji MNWr i zbiorów własnych artystki, BWA w Krakowie, 1993, ss. 10, 23 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Sculpture, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 1993, s. 2, 43 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obra reciente, Marlborough Madrid, 1994, s. 27 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Pałac Opatów w Oliwie, 1995, nlb (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 43, 48-51, 212 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Sandomierz 1997, nlb (il.)
Magdalena Abakanowicz, Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 4 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Honoris causa, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 1998, nlb (il.)
Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2002, s. 32 (il.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2005, ss. 8-9, 29, 72-73 (il.)
„Konteksty” , nr 3-4, 2006, ss. 56-57, 222-223 (il.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madryt 2008, ss. 37, 101 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, ss. 77-79, 99 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Cysterna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, ss. 174-175, 191 (il.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2011, ss. 19-21, 23, 71 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 28-29, 106 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, s. 10 (il.)
Abakanowicz. Metamorfizm, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2018, s. 106-107, 195 (il.)
Czas nasz. Magdalena Abakanowicz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2020, s. 41(il.)
Magdalena Abakanowicz. Totalna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022, ss. 116-117, 160-163, 268-269 (il.)
Abakanowicz. Konfrontacje, Zamek Królewski w Warszawie, 2022, ss. 61, 73 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Zysk i S-Ka Wydawnictwo, Poznań 2022, s. 12 (il.)
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2023, s. 19 (il.)

PROVENANCE:

institutional collection, Poland

LITERATURE:

compare:

Magdalena Abakanowicz. Polonia, Biennale di Venezia, 1980 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Katarisis, Fattoria Celle, Santomato di Pistoia, Edizioni della Bezuga, Florence 1987, p. 18 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Mücsarnok, Budapest 1988, pp. 17, 70-75, 130 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Skulpturen, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1989, p. 12 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., New York 1989, pp. 32-33 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art London Ltd., London 1990, pp. 5, 12 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Richard Grey Gallery, Chicago 1990, pp. 14-15, 18 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 43, 48-51, 212 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Sandomierz 1997 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Starmach Gallery, Cracow 1998, p. 4 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Honoris causa, Academy of Fine Arts in Lodz, 1998 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Academy of Fine Arts in Poznan, 2002, p. 32 (ill.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wroclaw, 2005, pp. 8-9, 29, 72-73 (ill.)
„Konteksty” , no. 3-4, 2006, pp. 56-57, 222-223 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Milan 2008, pp. 77-79, 99 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2008, pp. 37, 101 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Cysterna, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 2008, pp. 174-175, 191 (ill.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wroclaw, 2011, pp. 19-21, 23, 71 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Center of Polish Sculpture in Oronsco, 2013, pp. 28-29, 106 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., New York 2015, p. 10 (ill.)
Abakanowicz. Metamorphism, Central Museum of Textiles in Lodz, 2018, p. 106-107, 195 (ill.)
Our Time. Magdalena Abakanowicz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, National Museum in Wroclaw, 2020, p. 41 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Total, National Museum in Wroclaw, 2022, pp. 116-117, 160-163, 268-269 (ill.)
Abakanowicz. Konfrontacje, Royal Castle in Warsaw, 2022, pp. 61, 73 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Zysk i S-Ka Publishing House, Poznan 2022, p. 12 (il.)
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Bosz Publishing House, Olszanica 2023, p. 19 (ill.)





Prace Magdaleny Abakanowicz często są dla nas enigmatyczne w swym przekazie. Dopiero czytając wypowiedzi czy biografię artystki, możemy dostrzec ich ukryty sens. Wychodzi na jaw jej fascynacja biologizmem oraz przemyślenia na temat ludzkiej egzystencji. Gdy tworzyła, mięsiste, barwne abakany, dawała upust swej fascynacji popędami i witalizmem. Z czasem zachwyt nad pierwotnymi instynktami został u niej zastąpiony przez melancholiijną refleksję na temat przemijania. W latach 70. powstały „Alteracje”, cykl prac, w którego skład wchodziły „Głowy”, „Plecy”, „Embriologia” czy „Postacie siedzące”. Poszczególne serie Abakanowicz wykonywała niemalże równolegle. Artystka postępowała tak, jakby pragnęła maksymalnie nasycić swoje otoczenie nowymi elementami. Chciała zbudować przeciwstawną retorykę do tej, którą stworzyła w abakanach. Kontrast pomiędzy tymi cyklami jest widoczny na pierwszy rzut oka. Przepych unerwionych, pulsujących życiem i kolorem kształtów został zastąpiony przez skromne figury wykonane ze zgrzebnego płótna. Głowy bez torsów, lub ciała bez głów, wypchane sznurami i pakułami, tłumy obcych ciał emanowały niepokojem i refleksją na temat przemijalności i zagłady. Artystka przeżyła okrucieństwa II wojny światowej. Jako dziewczynka była nawet świadkiem, gdy w 1943 jej matka została zraniona w rękę przez żołnierza. Widok zwisającego ramienia, które zmieniło się w kawałek oddzielonego od ciała mięsa, to obraz, który na zawsze pozostał w jej pamięci. Stał się dla niej przekleństwem, ale także twórczą kanwą, motywem do działalności artystycznej. Rok później nastoletnia Magdalena pomagała poszkodowanym powstańcom warszawskim w prowizorycznym, polowym szpitalu. Amputacje kończyn były tam powszechne. Nie dziwi zatem fakt, że w jej twórczości ciała ludzkie często są niekompletne, znacząco okaleczone. Istotną rolę w kształtowaniu bezkompromisowego charakteru przyszłej rzeźbiarki odegrało także zamiłowanie do sportu. Już dwa lata po zakończeniu wojny została Mistrzynią Polski w biegach sztafetowych. Sportowe sukcesy wzmogły w Abakanowicz wolę walki, ukazały możliwość zwycięstwa oraz uświadomiły, że ciało jest pewnego rodzaju tworzywem, które możemy kształtować poprzez ćwiczenia i aktywność fizyczną. Jej rzeźby często posiadają pięknie wymodelowane torsy i atletyczne brzuchy.

Prezentowany podczas aukcji obiekt „Seated Figure” z 1986 pochodzi z cyklu „Postacie siedzące”. Dzieło to zostało stworzone dzięki autorskiej metodzie odlewu. Abakanowicz zamaczała fragmenty jutowych worków w kleju, następnie starannie układała je w odlewach, łącząc fragmenty w łaty. W ten sposób otrzymywała zwielokrotnione, przejmujące, humanoidalne dzieła. Cykl „Postaci siedzących” pozwala na dyskusję o wielości i indywidualności, dzięki prześledzeniu różnic w pozornie identycznych skorupach. Figura z cyklu „Postacie siedzące” jest usadowiona na stelażu – wykonanym z metalowych rur, stanowiących krawędzie pustego w środku prostopadłościanu. Jedynie uda siedzącej postaci spoczywają na części konstrukcji. Pośladki wychodzą poza jej płaszczyznę. Uwieczniona przez Abakanowicz postać jest pozbawiona przedramion i głowy. Choć „Postacie siedzące” były wykonane z jednego odlewu, to różnią się one między sobą fakturą. Na jednych workowe płótno jest przyklejone w gładki sposób, inne są bardziej pofałdowane, z wyraźną teksturą. Sprawia to, że każda z prac stanowi osobne, unikatowe arcydzieło, które wygląda znakomicie zarówno w pojedynkę, jak i w towarzystwie pozostałych prac z tego cyklu, tworząc tym samym samotny tłum.

Magdalena Abakanowicz’s works are often enigmatic as far as their message is concerned. Only by reading the quotes of the artist or her biography can we discover its hidden meaning. Her fascination with biologism and her thoughts on human existence become clear. When she created the fleshy, colourful abakans, she was indulging her fascination with urges and vitalism. Over time, her admiration for primal instincts was replaced by a melancholic reflection on transience. In the 1970s she created Alterations, a series of works including Heads, Backs, Embryology and Seated Figures. Abakanowicz executed each series almost simultaneously. The artist proceeded as if she wanted to maximally saturate her environment with new elements. She wanted to create a rhetoric that was opposite to the one she created in the abakans. The contrast between these cycles is immediately apparent. The opulence of the innervated forms, pulsating with life and colour, has been replaced by modest figures in coarse canvas. Heads without torsos, or bodies without heads, stuffed with ropes and tow, the masses of stocky bodies emanated anxiety and reflection on transience and annihilation. The artist lived through the atrocities of the Second World War. As a girl, she even witnessed her mother being wounded in the arm by a soldier in 1943. The sight of her dangling arm, which turned into a piece of flesh separated from the body, is an image that had stayed in her memory forever. It became a curse for her, but also a creative channel, a theme for her artistic activity. A year later, as a teenager, Magdalena helped injured victims of the Warsaw Uprising in a makeshift field hospital. Limb amputations were common there. So it is not surprising that in her work, human bodies are often incomplete, severely mutilated. The love of sport also played an important role in shaping the uncompromising character of the future sculptor. Just two years after the end of the war, she became Polish champion in the relay race. Athletic success strengthened Abakanowicz’s will to fight, showed her that victory was possible and made her realise that the body is a kind of material that we can shape through exercise and physical activity. Her sculptures often feature beautifully sculpted torsos and athletic abdomens.

The Seated Figure sculpture from 1986 presented at auction comes from the Seated Figures series. This work was created through the artist’s original casting method. Abakanowicz dipped fragments of jute bags in glue, then carefully arranged them in the casts, combining the fragments into patches. This way, she produced multipled, haunting humanoid creations. The Seated Figures series invites discussion of multiplicity and individuality by tracing the differences in seemingly identical shells. The Figure from the Seated Figures series is seated on a frame – made from metal tubes that form the edges of a hollow cuboid. Only the thighs of the seated figure rest on part of the structure. The buttocks extend beyond the plane of the frame. The figure immortalised by Abakanowicz has no forearms and no head. Although the Seated Figures were made from a single cast, they differ in texture. In some, the baggy canvas is glued in a smooth manner, while others are more rippled, with a distinct texture. This makes each work a separate, unique masterpiece that looks great on its own or in the company of the other works in the series, creating a lonely crowd.



„MOŻE DLATEGO, ŻE ZAPRAGNĘŁAM, ABY POZOSTAWIONE ZNAKI
BYŁY DLA INNYCH TRWAŁYM NIEPOKOJEM. MOŻE TO PRZEKORA
WOBEC WŁASNYCH POGLĄDÓW. MOŻE ŚWIADOMOŚĆ, ŻE STAŁY BEZRUCH
JEST SILNIEJSZY OD SYTUACJI ZMIENNYCH”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

"MAYBE IT'S BECAUSE I WANTED THE MARKS LEFT BEHIND TO BE A CONSTANT
CONCERN FOR OTHERS. MAYBE IT'S THE PERVERSITY OF MY OWN VIEWS.
MAYBE THE REALISATION THAT PERMANENT STILLNESS IS STRONGER THAN
A CHANGING SITUATION."

MAGDALENA ABAKANOWICZ



MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać tańcząca / Dancing Figure, 2004

metal, tkanina jutowa, żywica, 157 x 42 x 137 cm
sygnowany i datowany na autorskiej tabliczce na odwrociu: 'M. ABAKANOWICZ | 2004'

metal, jute, resin, 157 x 42 x 137 cm
signed and dated on the author's plaque on the reverse: 'M. ABAKANOWICZ | 2004'

estymacja/estimate:
600 000 – 900 000 PLN
135 000 – 200 000 EUR

POCHODZENIE:
zakupiony z pracowni artystki
kolekcja prywatna
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
por. z cyklem „Postaci tańczące”:
Abakanowicz, Galeria przy Operze, Warszawa 2000, (il. na okładce)
Elżbieta Dzikowska, Polacy w sztuce świata, Warszawa 2001, s. 15 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obecność, Galeria u Jezuitów, Poznań 2002, s. 8–9 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Coexistence, Marlborough, Nowy Jork 2003, ss. 12–13, 16–17 (il.)
„Konteksty”, nr 3–4, 2006, ss. 138, 228–229 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, s. 201 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 76–77, 107 (il.)
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), Fundacja All That Art, Wrocław 2017, ss. 52–53, 146 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obecność. Istota. Tożsamość, Fundacja All That Art, Wrocław, Centrum Nauki i Sztuki Nowa Kopalnia w Wałbrzychu, 2019, ss. 124–125 (il.)

PROVENANCE:
purchased at the artist's workshop
private collection
institutional collection, Poland

LITERATURE:
compare with the „Dancing Figures” series:
Abakanowicz, Opera Gallery, Warsaw 2000, (ill. on the cover)
Elzbieta Dzikowska, Polacy w sztuce swiata, Warsaw 2001, p. 15 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Obecnoś'c', Galeria u Jezuito'w, Poznan' 2002, p. 8–9 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Coexistence, Marlborough, New York 2003, pp. 12–13, 16–17 (ill.)
„Konteksty”, no. 3–4, 2006, pp. 138, 228–229 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Milan 2008, p. 201 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Center of Polish Sculpture in Oronsco, 2013, pp. 76–77, 107 (ill.)
Effgies of Life. A Tribute to Magdalena Abakanowicz (1930–2017), All That Art Foundation, Wroclaw, 2017, pp. 52–53, 146 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Presence. Essence. Identity, All That Art Foundation, Wroclaw, The Old Mine Science and Art Center, Walbrzych 2019, pp. 124–125 (ill.)





Tańcząca stanowi bardzo charakterystyczną dla Magdaleny Abakanowicz formę rzeźbiarską, która pozbawiona została przez artystkę głowy. Artystka sprowadziła człowieka do tego, co niezbędne. Pozbawiony płci i rysów twarzy może symbolizować każdego. Jedynym, co go wyróżnia, jest unikalny układ fałd na ciele wykonanym z jutowego worka. Jakby nieopowiedziana historia dochodziła do głosu, odciskając się fizycznym śladem na skórze.

Abakanowicz zaczęła tworzyć ascetyczne figury w latach 70. XX wieku, gdy badała ludzką naturę i mierzyła się z egzystencjalnymi lękami. Często ustawiała je w grupach, konfrontując kruchość jednostkowego istnienia z bezwzględnością tłumu kierowanego instynktami. Uniwersalną refleksję łączyła z doświadczeniami życia w państwie realnego socjalizmu. Bohaterem jej prac jest szary, anonimowy człowiek, karnie czekający w kolejce, poddany indoktrynacji i odcięty od informacji niewygodnych dla władzy.

O ile realizacji artystki z lat 70. i 80 są prześląknięte tragizmem, o tyle od lat 90. w jej pracach, takich jak „Tańcząca”, pojawia się nowa energia. Swoją twórczość, upór, by każdą z setek figur formować oddzielnie, artystka traktowała jako walkę o indywidualizm w masie. Czuła, że mimo przygniecenia ciężarem traumatycznych wydarzeń XX wieku i znojem codzienności, w człowieku tkwi żywotna moc. W 1995 pisała: „Czasami nocą, kiedy wychodzę z mojej pracowni i zamykam drzwi, myślę, że moje rzeźby teraz się zaczną ruszać własnym rytmem, własnymi gestami”. Wkrótce później rzeczywiście przełamała bezruch swoich postaci. Bezpośrednim impulsem było zaproszenie do planowanej przez Elżbietę Dzikowską i Wiesławę Wierchowską na przełomie tysiącleci wystawy „Sąd Ostateczny”. Kroczącego człowieka artystka uznała za najlepszy czas nowej epoki i choć wystawa nie doszła do skutku, inicjatywa przyczyniła się do powstania kolejnych grup posuwających się naprzód: „Ugłowionych” (1998) i „Figur kroczących” (1999) z juty i z brązu.

„Tańcząca” należy do najbardziej dynamicznych rzeźb Abakanowicz i tworzy część większej całości znanej jako seria „Figur tańczących”. Ustawiane na wystawach w okręgi, trzymające się za ręce, przypominają smukłe sylwetki wirujące na słynnym obrazie „Taniec” Henri Matisse’a. W artystycznej biografii Abakanowicz rzeczywiście pojawia się epizod związany z tańcem. Po realizacji instalacji „Przestrzeń umilkłych istnień” (1992–93) w Hiroszimie, otrzymała nagranie od zespołu tańca butoh, który zaimprowizował układ wokół jej rzeźb. Poruszona tym, że jej sztuka stała się inspiracją dla tancerzy, a jednocześnie nie do końca zadowolona z efektu, nawiązała współpracę z dyrektorką zespołu, Akiko Motofuji, i stworzyła serię rysunków, które wspólnie przekuły w choreografię. W 1995 japońska grupa zaprezentowała układ w Warszawie podczas otwarcia retrospektywy artystki w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Być może to właśnie doświadczenie wolności i niezależności, które daje taniec, otworzył artystkę na eksperyment z ruchem również w formach rzeźbiarskich.

Proaktywna postawa postaci stworzonych przez Abakanowicz w latach 90. jest interpretowana również w kontekście zmian politycznych w Polsce. W tym świetle ruch postaci nabiera niejednoznacznego charakteru. Równie dobrze jak radość z wolności, interpretowany może być jako chaotyczna bieganina mieszkańców metropolii, próbujących odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Mary-Jane Jacob wspomina, że Abakanowicz była przygnębiona, że po upadku komunizmu dominacja kapitalistycznych wartości po raz kolejny ujawnia ludzkie okrucieństwo.

Na ostateczny wydźwięk „Tańczącej” wpływ będzie miał kontekst miejsca, w którym zostanie postawiony. Pozbawione detali postaci Abakanowicz nabierają nowych znaczeń w zależności od okoliczności, czasu i kultury, w której są oglądane. Niejednoznaczność formy jest jej dużą zaletą. Jak twierdziła artystka: „Niepewność i lęki najsilniej stymulują nas do poszukiwania stabilizacji i swojego miejsca w świecie. Zmuszają nas do stawiania pytań”.

Dancing figure has the form of a hollow figure without a head, characteristic of Magdalena Abakanowicz. The artist has reduced the human being to what is essential. Having no gender or facial features, the figure can symbolise anyone. The only thing that distinguishes the figure is the unique arrangement of folds on the body made of jute sacking. Like an untold story coming to the surface, imprinting itself physically on the skin.

Abakanowicz began creating ascetic figures in the 1970s when she was exploring human nature and struggling with existential fears. She often arranged them in groups, juxtaposing the fragility of individual existence with the ruthlessness of the instinct-driven crowd. She combined reflection which was universal with the experience of living in a state of real socialism. The main subject of her works is the grey, anonymous man, waiting obediently in line, indoctrinated and cut off from information inconvenient for the authorities.

While the artist’s works from the 1970s and 1980s are imbued with tragedy, from the 1990s onwards there is a new energy in her works, such as the Dancing Figure. The artist regarded her work, her insistence on moulding each of the hundreds of figures separately, as a struggle for individuality in the mass. She felt that, despite being crushed by the weight of the traumatic events of the twentieth century and the drudgery of everyday life, there is a vital power in the human being. In 1995 she wrote, “ When I leave my studio at night, closing the door, I always have the impression that my sculptures, left alone, will begin to behave in their own ways liberated from pressure, they will start to move”. Shortly thereafter, she eventually relinquished the stillness of her figures. The immediate impulse was an invitation to an exhibition planned by Elżbieta Dzikowska and Wiesława Wierchowska at the turn of the millennium, The Last Judgement. The artist considered the walking man to be best suited to the new era, and although the exhibition did not come to fruition, the initiative gave rise to further works presenting groups moving forward: the Headed (1998) and the Walking Figures (1999) in jute and bronze.

Dancing Figure is one of Abakanowicz’s most dynamic sculptures and is part of a larger series. These figures are arranged in a circle in exhibitions, holding hands, they resemble the slender silhouettes swirling in Henri Matisse’s famous painting Dance. Indeed, Abakanowicz’s artistic biography includes a dance-related episode. Following her installation Space of Becalmed Beings (1992–93) in Hiroshima, she received a recording of a Butoh dance group improvising a choreography around her sculptures. Moved by the fact that her art had inspired the dancers, but not entirely satisfied with the result, she teamed up with the troupe’s director, Akiko Motofuji, and produced a series of drawings which they turned into a choreography. In 1995, the Japanese group presented the choreography in Warsaw at the opening of the artist’s retrospective at the Centre for Contemporary Art in the Ujazdowski Castle. The experience of freedom and independence offered by dance may have opened the artist’s mind to experimenting with movement in sculpture.

The dynamic position of the figures created by Abakanowicz in the 1990s is also interpreted in the context of political changes in Poland. In this context, the movement of the figures becomes ambiguous. It can be interpreted to mean the joy of freedom as much as the chaotic run of big city inhabitants trying to find their way in the new reality. Mary-Jane Jacob recalls that Abakanowicz was disheartened that after the fall of communism, the domination of capitalist values once more revealed human cruelty.

The ultimate meaning of Dancing Figure will be affected by the context of the place in which it is set. Abakanowicz’s figures, devoid of detail, take on new meanings depending on the circumstances, time and culture in which they are viewed. The ambiguity of the form is its great advantage. As the artist stated, “Uncertainties and anxieties are the strongest stimuli for seeking one’s own stabilization and place in the world. They compel us to pose questions.”.



22 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

"Winner A" / "Winner A", 2007

drewno, juta, 184,8 x 70,5 x 34,3 cm
sygnowany, datowany i opisany na autorskiej, metalowej tabliczce na podstawie: "WINNER A [monogram artysty] MA 07"

wood, juta, 184.8 x 70.5 x 34.3 cm
signed, dated and described on the author's metal plaque affixed to the base: "WINNER A [monogram artysty] MA 07"

estymacja/estimate:
1 200 000 – 1 600 000 PLN
270 000 – 360 000 EUR

POCHODZENIE:
Richard Gray Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna (zakup od powyższego), 2007

PROVENANCE:
Richard Gray Gallery, New York
private collection (acquired from the above), 2007



„PRACUJĄC NAD MOIMI FORMAMI, KONTROLUJĘ NAJMNIEJSZE SZCZEGÓŁY.
LUBIĘ TO. RUCHY MYCH DŁONI ODPOWIADAJĄ NATURALNEMU RYTMOWI
MEGO CIAŁA, MOJEGO ODDECHU. (...).ROZWÓJ I KONSTRUKCJA MOJEJ FORMY
SĄ POWOLNY JAK PROCES BIOLOGICZNY. CAŁY CZAS KONTROLUJE JE WYOBRAŹNIA,
WZYWAJĄCA DO RZECZYWISTOŚCI Z CAŁYM WYSIŁKIEM
I NIEPORADNYMI RUCHAMI ŻYWEJ ISTOTY”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

"WHEN WORKING ON MY FORMS, I CONTROL THE SMALLEST DETAILS. I ENJOY IT.
THE MOVEMENTS OF MY HANDS FOLLOW THE NATURAL RHYTHM OF MY BODY,
MY BREATHING. (...).THE DEVELOPMENT AND CONSTRUCTION OF MY FORM ARE
AS SLOW AS A BIOLOGICAL PROCESS. IT IS CONSTANTLY CONTROLLED
BY THE IMAGINATION, CALLING TO REALITY WITH ALL THE EFFORT
AND CLUMSY MOVES OF A LIVING CREATURE."

MAGDALENA ABAKANOWICZ



Prezentowana praca jest wykonana z drewna i juty i stanowi najbardziej klasyczny przykład twórczości rzeźbiarskiej Magdaleny Abakanowicz, której znakiem rozpoznawczym stała się właśnie juta. Włókno jutowe jest niezwykle twarde i łatwe do pozyskania. Otrzymuje się je ze specjalnego gatunku agawy – agawy sizalowej, która rośnie głównie w Brazylii, Meksyku i Kenii. Juta jest materiałem niezwykle wytrzymałym, co dobrze koresponduje z tytułem przedstawionej pracy. Przedstawia ulubiony motyw artystki. Elementarnym „modułem” jej sztuki, i zarazem miarą, był wszakże człowiek, jego kondycja i pozycja we współczesnym świecie. Abakanowicz często obrazowała jego zagubienie, anonimowość w tłumie. Tym razem jednak mamy do czynienia ze Zwycięzcą. O tym, że nie jest to ofiara a wygrany, świadczy nie tylko tytuł, ale też drewniany piedestał, na którym dumnie stoi rzeźba. Sylwetka postaci jest wyprostowana, klatka piersiowa uniesiona, ręce dumnie zwisają wzdłuż tułowia. Nie ma wątpliwości, tym razem jest to człowiek wygrany a nie pokonany.

Przeważająca część prac Abakanowicz odnosiła się do człowieka – albo bezpośrednio, poprzez studium jego niepełnego, cierpiącego ciała, albo w sposób metaforyczny, poprzez kontekst (naturalny bądź historyczny), w którym rzeźby plenerowe zostały usytuowane. Ciekawym przykładem był „Tłum III”, czyli 50 wydrążonych od środka figur z jutowego płótna, przedstawiających ludzką sylwetkę do wysokości torsu. Wystawiano je na ekspozycjach w Stanach Zjednoczonych i Japonii, m.in. w Nagano i Hiroszynie. To właśnie zestawienie bezgłowych korpusów z okaleczonym przez II Wojnę Światową japońskim miastem robiło na widzach największe wrażenie. „Winner A” znacząco odbiega od dużej grupy rzeźb wykonanych przez Magdalenę Abakanowicz. Dobrym przykładem w tym względzie są „Figury Zdeformowane”, które pozbawione są rąk i głów. Jedynie zarys biustu może świadczyć o tym, że są to postaci kobiet. Abakanowicz od początku swej twórczości była zainteresowana człowiekiem i jego pozycją we współczesnym świecie. Skupiała się na poczuciu zagubienia w tłumie, anonimowości. Podejmowała również temat ludzkiej niemocy wobec struktury biologicznej. Swoją sztukę określała jako opowieść o kondycji ludzkiej. Tragiczne wojenne losy Japonii, ból i cierpienie spowodowane przez zrzućenie bomb atomowych na Hiroszynie i Nagasaki przez Stany Zjednoczone (na skutek ataków zginęło ponad 200 tysięcy ludzi, a przez kolejne lata tysiące osób umierało z powodu choroby popromiennej i na nowotwory). Oba japońskie miasta zostały niemalże zmiecione z powierzchni ziemi. Widok rozczłonkowanych ciał na ulicach zbombardowanych metropolii nie był niczym szczególnym. Zapewne rzeźby Abakanowicz przypominały Japończykom o kruchości ich jestestwa i potrzebie życia „tu i teraz”. Choć nie tylko tam były one dobrze przyjęte

Sama Abakanowicz nie kryła fascynacji ludzkimi instynktami: „Teraz jestem świadoma, że ludzie mogą mieć wrodzony instynkt do zadawania okrucieństwa i niewyjaśnioną przyjemność z zabijania, przyjemność prawdopodobnie podobną do podniecenia seksualnego, do orgazmu” (Magdalena Abakanowicz: Fate and Art. Monologue 2020, s. 192). Dzięki artystce pojawiła się w sztuce przerażająca wizja społeczeństw podporządkowanych systemom totalitarnym i tłumy bezmózgich, bezgłowych, wydrążonych figur. Bez wątpienia żaden polski artysta i niewielu innych artystów dorównuje jej dokonaniom. Dzięki Abakanowicz polska sztuka zaznaczyła swoją obecność w wielu krajach, na wszystkich kontynentach, w renomowanych muzeach i galeriach sztuki.

The work on display is made of wood and jute is the most classic example of the sculptural work of Magdalena Abakanowicz, whose trademark is jute. Jute fibre is hard and easy to obtain. Jute is obtained from a special species of agave – sisal agave, which grows mainly in Brazil, Mexico and Kenya. Jute is an extremely durable material, which corresponds well with the title of the presented work. Winner A depicts the artist’s favourite motif. The elementary ‚module’ of her art, and at the same time its measure, was man, his condition and his position in the contemporary world. Abakanowicz often depicted his being lost, his anonymity in the crowd. This time, however, it is the winner. The fact that this is not a victim but a winner is evidenced not only by the title but also by the wooden pedestal on which the sculpture proudly stands. The figure’s pose is upright, chest up, arms hanging proudly along its torso. There is no doubt that this is a victorious man, not a defeated one.

The vast majority of Abakanowicz’s works focus on man – either directly, through the study of his incomplete, suffering body, or metaphorically, through the context (natural or historical) in which the outdoor sculptures are set. An interesting example is Crowd III, which consists of 50 hollow figures made of jute canvas, with human silhouettes up to torso height. They have been exhibited in the United States and Japan, including Nagano and Hiroshima. It was the combination of the headless bodies with the Japanese city, crippled by the Second World War, that made the greatest impression on viewers.

Winner A presents a stark contrast with a number of sculptures by Magdalena Abakanowicz. A good example is served by her Deformed Figures, lack both hands and heads. These sculptures show only the outline of a busts that indicates that these might be female figures. From the very beginning of her work, Abakanowicz was interested in man and his position in the contemporary world. She focused on the feeling lost in the crowd, anonymity, and the loss of identity (something she wrote about in the poem quoted above). She also explored the theme of human powerlessness in the face of a biological structure. She would describe her art as a narrative about the human condition. The fate of Japan during the war was tragic, as was the pain and suffering caused by the dropping of the atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki by the United States (over 200,000 people died as a result of the attacks, and thousands more died of radiation sickness and cancer over the following years). Both Japanese cities were almost wiped off the face of the earth. The sight of dismembered bodies on the streets of bombed metropolises was nothing special. Probably Abakanowicz’s sculptures reminded the Japanese of the fragility of their existence and the need to live ‚here and now’. Abakanowicz herself made no secret of her fascination with human instinct: „I am now aware that people may have an innate instinct to inflict cruelty and find an inexplicable pleasure in killing, a pleasure probably similar to sexual arousal, to orgasm” (Magdalena Abakanowicz: Fate and Art. Monologue 2020, p. 192). Her art has produced a terrifying vision of societies subjected to totalitarian systems and masses of mindless, headless, hollowed-out figures. Undoubtedly, no Polish artist, and few others around the globe, can match her achievements. Thanks to Abakanowicz, Polish art has left its mark in many countries, on all continents, in renowned museums and galleries.







23 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Figura krocząca / Walking Figure, 2008

beton, 202 x 71 x 90 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązany: 'MA 08'

concrete, 202 x 71 x 90 cm
signed and dated with the author's monogram: 'MA 08'

estymacja/estimate:
800 000 – 1 200 000 PLN
180 000 – 270 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
por.:
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2023, s. 63 (il.)

PROVENANCE:
institutional collection, Poland

LITERATURE:
compare:
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Sculpture, BOSZ Publishing House, Olszanica 2023, p. 63 (ill.)





DESA
UNICUM

XIX W., MODERNIZM,
MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 PAŹDZIERNIKA 19:00





Prezentowana „Figura krocząca” stanowi kontynuację zainteresowań Magdaleny Abakanowicz skupiających się wokół antagonistycznych stosunków międzyludzkich i lekceważenia przez ludzkość przyszłości naszej planety. Początki tych działań mają miejsce we wcześniejszych ich realizacjach z motywem zwierzęcym („Hoofed Mammal Heads” 1989–1990, „Mutants” 1992–2001, „Birds” 1994–2009) oraz w zestawie rzeźb „Coexistence” (2002–2010) ukazującym tłum postaci z głowami. Najbardziej charakterystyczne sylwetki ludzkie w ujęciach artystycznych Abakanowicz pozostają jednak bez rąk i głów. Postać, przypominająca odcisk ciała człowieka, stała się jednym z głównych tematów jej działań już od lat 70. i stanowiła idealny nośnik do podejmowania charakterystycznej multiplikacji, nie będącej możliwej przy eksperymentach z tkaninami i abakanami. Jedną z przyczyn tworzenia tłumy postaci bez głów była dla artystki wiara, że sztuka nie jest dekoracyjna, a ma jedynie wymiar wyznania, konfrontacji i ostrzeżenia. Radykalną zmianę w twórczości Abakanowicz przyniósł okres po 1985, kiedy to artystka zaczęła odlewać figury w brązie. Wiążąca się z tym zmiana sposobu widzenia o materii rzeźbiarskiej przyniosła wkrótce realizację monumentalnych form w otwartej przestrzeni, m.in. na wzgórzu Spazi d'Arte niedaleko Pistoii we Włoszech. Najbardziej charakterystyczna realizacja rzeźbiarska tłumy z lat 1986–1994, składająca się z dwudziestu sześciu figur, znajduje się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu. To właśnie ten dar od artystki dał początek powstania kolejnych postaci zgrupowanych w tłumach („Tłum III”, 1989 i „Hurm”, 1994–1995). Bliższy prezentowanej „Postaci kroczącej” jest również zespół dwudziestu figur tzw. Vancouver Ancestors, stworzony przez Abakanowicz na zamówienie Biennale w Vancouver odbywającego się w latach 2005–2007, czy też znajdująca się w poznańskiej Cytadeli grupa dwunastu postaci wykonanych z żeliwa w 2002 zatytułowana „Nierozpoznani”.

Niezależnie od tego czy figury Abakanowicz są kroczące, siedzące, przedstawiane w grupie lub pojedynczo, za każdym razem uderzają one swoją skalą i nieoczywistą prawdą o ludzkiej naturze. Jak zauważyła Gabi Scardi: „Sztuka Abakanowicz jest ze swojej istoty metaforyczna. Opisuje odwieczny konflikt pomiędzy ludzkimi istotami a pierwotnymi siłami natury w przestrzeniach kojarzących się z lasami, jaskiniami czy symbolicznymi i psychicznymi labiryntami. Wątki te wynikają nie tylko z jej wrodzonego i odczutego głęboko udziału w świecie przyrody, lecz również z życia w reżimie totalitarnym, który rządził Polską przez połowę XX wieku” (Gabi Scardi, Sztuka jako dramaturgia przestrzeni. Polska i włoska povera [w:] Magdalena Abakanowicz, [red.] A. Coxon i M. J. Jacob, kat. wyst., Tate Modern, Londyn, 17.11.2022 – 21.05.2023, s. 80). Abakanowicz swoje prace opatrzyła tekstami, w których odnosi się do uniwersalnego aspektu twórczości stanowiącego „opowieść o kondycji ludzkiej”. Jednocześnie z historię te niosły treści o egzystencji, lękach, rozczarowaniach i tęsknotach. Jak wspominała sama artystka: „W człowieku istnieją niepełna świadomość własnych kalektw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków” (Magdalena Abakanowicz [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7).

The featured Walking Figure is a testament to Magdalena Abakanowicz's interests revolving around man's inhumane attitude towards the other and humanity's disregard for the future of our planet. The origins of such depiction can be traced back to her earlier works with an animal motif (Hoofed Mammal Heads 1989–1990, Mutants 1992–2001, Birds 1994–2009) and a set of sculptures entitled Coexistence (2002–2010), showing a crowd of figures with heads. However, the most characteristic human figures in Abakanowicz's art remain armless and headless. The figure, resembling an impression of a human body, became one of the main subjects of her work as early as in the 1970s and provided an ideal medium for attempting typical multiplication which was not possible when experimenting with fabrics and abakans. One of the motivations for creating a crowd of headless figures was the artist's belief that art's purpose is not to serve as a decoration, but rather that it is a medium for confession, confrontation and warning. A radical change in Abakanowicz's art came after 1985 when the artist began casting figures in bronze. It resulted in a change in the way she perceived the material used for sculpture, which was shortly followed by the creation of monumental forms in open spaces, including an exhibition on the Spazi d'Arte hill near Pistoia, Italy. The most characteristic work from 1986–94, comprising 26 figures, is now in the collection of the National Museum in Wrocław. The gift from the artist prompted the creation of subsequent figures grouped in crowds (Crowd III, 1989 and Hurm, 1994–1995). The presented Walking Figure is also evocative of the group of 20 figures of the so-called Vancouver Ancestors, created by Abakanowicz for the Vancouver Biennale, held in 2005–2007, or the group of 12 figures made of cast iron in 2002, titled Unrecognized, located in the Citadel Park in Poznań.

Regardless of whether Abakanowicz's figures are walking, sitting, displayed in a group or individually, each time we are impressed by their magnitude and less-than-obvious truths about human nature. As noted by Gabi Scardi, “Abakanowicz's art is metaphorical in nature. She depicts the eternal conflict between human beings and the primordial forces of nature in spaces associated with forests, caves, and symbolic or mental labyrinths. These motifs are rooted not only in her inherent and profound feeling of being part of the natural world but also originate from living under the totalitarian regime that ruled Poland for half of the 20th century” (Gabi Scardi, Art as Spatial Dramaturgy: Polish and Italian povera [in:] Magdalena Abakanowicz, [ed.] Ann Coxon and Mary-Jane Jacob, exhibition catalogue, Tate Modern, London 17.11.2022 – 21.05.2023, p. 80). Abakanowicz would reinforce her works with texts in which she refers to the universal aspect of creativity being „a story about the human condition. At the same time, these stories pondered on human existence, fears, disappointments and longings. In the words of the artist herself, “Humans have an incomplete awareness of their own defectiveness – incomplete enough to allow us to constantly achieve something and look for new sources of fulfilment. Some of which are a testimony to man's drive for self-destruction. This is also evident from the observation of collective actions or even in the fact that our rich imagination is too limited to anticipate the repercussions of our inventions” (Magdalena Abakanowicz [in:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii (Journey to energy sources), “Exit” 1993, No. 2, s. 560, [as cited in:] Orońsko. Kwartalnik Rzeźby (Sculpture Quarterly ‚Orońsko’), 2013, No. 2, p. 7).

24 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura / Figure, 2001

brąz patynowany, 160 x 54 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "[monogram artysty] MA 01"

patinated bronze, 160 x 54 x 40 cm
signed and dated on the reverse: "[the artist's monogram] MA 01"

estymacja/estimate:

600 000 - 1 000 000 PLN

135 000 - 225 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

PROVENANCE:

Starmach Gallery, Krakow

private collection, Poland

institutional collection, Poland

„Nim zauważyłam, że każdy człowiek, a więc i ja, wytwarza swoją własną rzeczywistość, w której odbywa podróż przez życie – sprawdzałam, czy to, co wiem z taką pewnością, jest prawdziwe. Zwiedzałam laboratoria naukowe, prosektoria, zaglądałam w mikroskopy, jeździłam na posiedzenia konferencji Klubu Rzymskiego. Jeździłam na pustynię Arizona dyskutować z Paulem Soleri i do Nowej Gwinei uczestniczyć w ceremonii inicjacyjnej. Badając człowieka, badam właściwie siebie, ulegając ciekawości, nie żądam racjonalnych wytłumaczeń. W gruncie rzeczy nie naruszam obrazu, który noszę w sobie”.

(Notatki 1980).

Magdalena Abakanowicz

"Before I noticed that every person, including myself, creates his or her own reality, in which he or she makes a journey through life – I examined whether what I know with such certainty is true. I visited scientific laboratories, dissecting rooms, peered into microscopes, attended meetings of the Club of Rome. I have travelled to the Arizona desert to have discussions with Paul Soleri and to New Guinea to take part in an initiation ceremony. Studying a man, I am actually studying myself, succumbing to curiosity, not demanding rational explanations. In fact, I do not disturb the image I carry within myself."

(Notes 1980).

Magdalena Abakanowicz



Wyobcowanie Abakanowicz było świadomą postawą. Artystka wychodziła z przekonania, że tworzenie to nie tylko akt powoływania do życia nowych bytów. Nie mniej kluczowe było dla niej pielęgnowanie własnej wizji, wzbogacanie jej poprzez starannie wyselekcjonowane doświadczenia i inspiracje. Mając to na uwadze, Abakanowicz starała się czerpać z życia pełnymi garściami. Śmiało możemy ją nazwać kolekcjonerką przeżyć i doświadczeń. To dzięki nim sprecyzowała swoje poglądy na temat człowieka i świata. W jej sztuce ciało ludzkie było traktowane jak negatyw, odcisk pieczęci zapisanego losu, który wyrażała się w formie tworzonych przez siebie figur. Ponoć podczas retrospektywnej wystawy w Paryżu w 1982 jedna z osób oglądających instalację (złożoną z 80 bezgłowych figur) powiedziała do Abakanowicz: „Rozumiem: twarz potrafi kłamać, przez ciało przemawia prawda” (Abakanowicz 2008, s. 69). Ludzie i ich zachowania już od wczesnego dzieciństwa stanowili zagadkę dla artystki. W toku życia stworzyła pewnego rodzaju balon (jak go nazywała), chroniący ją od tego, co na zewnątrz. Odgradzał ją od tego, w czym nie chciała brać udziału. To była jej prywatna przestrzeń, w której to ona ustalała reguły. Starannie selekcjonowała ludzi oraz treści, które tam dopuszczała. Fałsz i obłuda nie były mile widziane.

Prywatne doświadczenia znacząco wpływały na jej twórczość. Możemy to dostrzec także w kontekście rzeźby prezentowanej podczas aukcji. Postać można zinterpretować jako udoskonalenie się i wybicie z tłumu jednostki. Dzieło, choć przedstawia znany motyw, to znacząco różni się od analogicznych rzeźb wykonanych w 1989 w ramach pracy „Tłum III”, które składało się aż z 50 postaci z płótna jutowego i żywicy. „Tłum III” przedstawiał bezkształtny, bezosobowy, posępny tłum. Co interesujące, szczególnie w kontekście syntezy sztuk, tak charakterystycznej dla twórczości artystki, za sprawą postaci prezentowanej podczas aukcji uaktywniają się w nas zupełnie inne emocje. Już samo użycie brązu patynowanego, w pięknym ciepłym odcieniu złota, sprawia, że rzeźba przywodzi na myśl obfitość i dostatek. Prezentowana postać jawi się nam niczym figura potężnego bożka. Z pewnością nie jest to przypadek. Abakanowicz bowiem bardzo świadomie wybierała materiały, których używała do stworzenia swoich prac. Miała świadomość, że wzmacniała tym samym efekt. Jutowe płótno jej zdaniem przypominało ludzką skórę, zaś rzeźby z brązu były tworzone z zamiarem utrwalenia na wieczność postaci zastygłej w ruchu.

Prezentowane dzieło Abakanowicz stworzyła w 2001. Można je potraktować jako udoskonalenie się pojedynczej jednostki, która wyszła z szarego tłumu i obecnie lśni w pełnym majestacie, nie potrzebuje aprobaty innych. Samotnie kroczy ku samodoskonaleniu.

Abakanowicz’s alienation was deliberate. The artist believed that creation was not only the act of bringing new entities into existence. It was equally important for her to cultivate her own vision, enriching it with carefully selected experiences and inspirations. In this sense, Abakanowicz sought to draw from life to the fullest. One could describe her as a collector of experiences and sensations. They enabled her to refine her view of man and the world. In her art, the human body was treated as a negative, an imprint of the seal of recorded destiny, which she expressed in the form of the figures she created. During a retrospective exhibition in Paris in 1982, one of the viewers of the installation (consisting of 80 headless figures) reportedly said to Abakanowicz: „I understand: the face can lie, the body cannot” (Abakanowicz 2008, p. 69). People and their behaviour have been a mystery to the artist since early childhood. Throughout her life, she created a kind of balloon (as she called it) that protected her from what was outside. It separated her from what she did not want to be a part of. It was her private space where she made the rules. She carefully chose the people and the content she allowed in. Falsehood and hypocrisy were not welcome.

Her personal experiences had a significant impact on her work. We can see this in the context of the sculpture in the auction. The figure can be interpreted as an individual becoming elevated and standing out from the crowd. Although the work depicts a familiar motif, it is very different from the sculptures made in 1989 as part of the work Crowd III, which consisted of as many as 50 figures made of jute canvas and resin. It depicted a shapeless, impersonal, gloomy crowd. Interestingly, especially in the context of the synthesis of the arts, so characteristic of the artist’s creativity, the Figure presented at the auction evokes a very different emotion in the viewer. The very use of patinated bronze, in a beautiful warm gold tone, makes the sculpture suggest abundance and prosperity. The figure appears to us like the statue of a powerful idol. This is certainly no accident. Abakanowicz was very deliberate in her choice of materials. She knew that she was intensifying the effect. In her view, the jute canvas resembled human skin, while the bronze sculptures were created with the intention of preserving for eternity a figure frozen in motion.

The presented artwork was created by Abakanowicz in 2001. It can be perceived as the self-improvement of a single individual who has emerged from the grey crowd and now shines in full majesty, not needing the approval of others. It walks alone towards self-perfection.



25 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"Artumaf" z cyklu "Hoofed Mammal Heads" / "Artumaf" from the series "Hoofed Mammal Heads", 1990

brąz, 149,9 x 100,3 x 51,4 cm

sygnowany i opisany na podstawie: '[monogram artysty] MA 1990 A ARTUMAFF'

bronze, 149.9 x 100.3 x 51.4 cm

signed and described at the base: '[the artist's monogram] MA 1990 A ARTUMAF'

estymacja/estimate:

500 000 - 800 000 PLN

112 400 - 180 000 EUR



POCHODZENIE:

Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 11.03-24.05.1992.
Magdalena Abakanowicz. Recent Sculpture, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 29.10.1993-16.01.1994
travelled to:
Palmar Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania. 9.11-9.12.1993
Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, 23.01-20.03.1994
Magdalena Abakanowicz: A Survey: 1987 - 2009, Marlborough Gallery, New York, 28.03-27.04.2013

LITERATURA:

Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, 23.01-20.03.1994, nr kat. 7
Magdalena Abakanowicz: A Survey: 1987 - 2009, Marlborough Gallery, Nowy Jork 2013, s. 28 (il.)

por. z serią „Głowy zwierząt kopytnych”:
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., Nowy Jork 1989, ss. 46-57 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art London Ltd., Londyn 1990, ss. 5-9 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokio, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, 1991, ss. 162-167 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji MNWr i zbiorów własnych artystki, BWA w Krakowie, 1993, ss. 17, 23 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Galeria Instytutu Polskiego, Düsseldorf 1994, ss. 14, 22 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 125-127, 213 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Grounds for Sculpture, Hamilton 1996, ss. 9-10, 24, 26 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Honoris causa, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 1998, nlb (il.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Exhibitions and Installations, Gallery Marlborough, Nowy Jork 2000, s. 15 (il.)
„Konteksty”, nr 3-4, 2006, ss. 117, 226-227 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, s. 212 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., Nowy Jork 2015, ss. 16-17 (il.)
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017), Fundacja All That Art, Wrocław 2017, ss. 22, 76-77, 149 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obecność. Istota. Tożsamość, Fundacja All That Art, Wrocław, Centrum Nauki i Sztuki Nowa Kopalnia w Wałbrzychu, 2019, ss. 110-113, 139 (il.)

PROVENANCE:

Marlborough Gallery, Inc., New York
institutional collection, Poland

EXHIBITED:

Magdalena Abakanowicz, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 11.03-24.05.1992.
Magdalena Abakanowicz. Recent Sculpture, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 29.10.1993-16.01.1994
travelled to:
Palmar Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania. 9.11-9.12.1993
Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, 23.01-20.03.1994
Magdalena Abakanowicz: A Survey: 1987 - 2009, Marlborough Gallery, New York, 28.03-27.04.2013

LITERATURE:

Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, 23.01-20.03.1994, catalogue no. 7
Magdalena Abakanowicz: A Survey: 1987 - 2009, Marlborough Gallery, Nowy Jor 2013, p. 28 (ill.)

compare with the „Hoofed Mammal Heads” series:
Magdalena Abakanowicz. Recent Work, Marlborough Gallery Inc., Nowy Jork 1989, pp. 46-57 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Marlborough Fine Art London Ltd., London 1990, pp. 5-9 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokyo, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1991, pp. 162-167 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu i zbioro’w własnych artystki, BWA, Cracow 1993, pp. 17, 23 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Rzez’ba, Gallery of the Polish Institute, Du’sseldorf 1994, pp. 14, 22 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 125-127, 213 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Grounds for Sculpture, Hamilton 1996, pp. 9-10, 24, 26 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Honoris causa, Academy of Fine Arts, 1998 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Recent Exhibitions and Installations, Gallery Marlborough, New York 2000, p. 15 (ill.)
"Konteksty", no. 3-4, 2006, pp. 117, 226-227 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Milan 2008, p. 212 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to the Crowd, Marlborough Gallery, Inc., New York 2015, pp. 16-17 (ill.)
Effigies of Life. A Tribute to Magdalena Abakanowicz (1930-2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, pp. 22, 76-77, 149 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Presence. Essence. Identity, All That Art Foundation, Wrocław, The Old Mine Science and Art Center, Wałbrzych 2019, pp. 110-113, 139 (ill.)





„Gromada ludzi czy ptaków, owadów czy liści – to tajemniczy zbiór wariantów pewnego wzoru. Zagadka działania natury, nie-
znoszącej dokładnych powtórzeń, czy niemogącej ich dokonać.
Tak jak ręka człowieka nie potrafi powtórzyć własnego gestu.
Zaklinam to niepokojące prawo, włączając własne, nieruchome
stada w ten rytm”.

Magdalena Abakanowicz, 1985

Uważała, że w Polsce nie ma miejsca dla jej rzeźb, nowoczesnych form, które nie odwołują się do religii ani polityki. Chciała funkcjonować w artystycznym mainstreamie, więc odeszła w pewnym momencie od tkaniny, która przyniosła jej wielką sławę. Pracowała z własnym ciałem, w młodości była nagradzaną atletką. Studiowanie sztuki było dla Abakanowicz koszmarem, ponieważ jej wyobraźnia nie chciała się nagiąć do uznawanych form, stylu, estetyki, które w powojennej Polsce były skoncentrowane wokół socrealizmu. Abakanowicz nie godziła się na taką drogę twórczą. Przedstawienia światów pochodzących z przyrody zafascynowały artystkę już w dzieciństwie. W swojej dojrzałej twórczości skupiła się na tym, by konteksty, które czerpała z natury, nie były replikami żywych zwierząt, ale miały przedstawiać to, co niemożliwe do wyrażenia słowem. Cykl zwany „Hoofed Mammals Heads” to seria głów zwierząt, bardziej abstrakcyjna niż „Incarnations”, przywołująca bowiem obrazy zwierząt, które są umieszczone na brązowych palach, podobnie jak trofea. „Hoofed Mammals Heads” zostały wykonane w latach 1989–90. Abakanowicz pogłębiła wtedy swoją wiedzę na temat technologii odlewnictwa brązu. Zamiast stosować patynę, postanowiła nie zakłócać naturalnej krystalizacji powierzchni, która była wynikiem procesu chłodzenia i nadawała często jasnoczerwone, zielone lub żółte naturalne odcienie. Te ziemiste barwy, dotąd nieznane w twórczości artystki lub przynajmniej nieużywane, są trwalsze niż patyna. Dzięki zachowaniu pozostałości ceramicznego odlewu tam, gdzie przylegał do brązu, materiał stracił swój metaliczny wygląd i przypomina raczej naturalne skupiska skał. „Hoofed Mammals Heads” mają szorstką fakturę i są różnobarwne, wyglądają jak skamieniałe organiczne substancje, w przeciwieństwie do dzieł pochodzących z tradycji sztuki zachodniej: polerowanych i wyrafinowanych. Efekt jest zaskakujący: te zwierzęta wydają się pochodzić z epoki, która poprzedza historię homo sapiens, ukazuje świat, zanim zdominował go człowiek i niszczycielsko wpłynął na naturalną równowagę. Cykl „Hoofed Mammals Heads” nastąpił po

„Incarnations”, w którym twarze zdradzają skrywany chaos wnętrza. To w głowach zwierząt artystka dopiero odnalazła równowagę wyrazu, obiektywizm. „Incarnations” i „Hoofed Mammals Heads” sugerują trofea. Te cykle składają się z głów na palach. W „Incarnations” głowy są ludzkie, a w serii „Hoofed Mammal Heads” – zwierzęce. W obu seriach Abakanowicz wskazuje na mentalność, w której panuje polityka podboju. Są one odniesieniem do sposobów, w jaki komunizm w Polsce egzekwował swoją władzę i czynił ofiarami tych, którzy wyszli poza normy. Wszystkie te postacie lub istoty wydają się nie tylko skarłate, ale także bezradne. Potencjał indywidualności jest w nich widoczny, ale wola indywidualności wydaje się wypływać z nich, tak że teraz nie mogą robić nic więcej niż pozostawać nieruchome na piedestale lub stać posłusznie w miejscu. Nie rządzą sobą, ale są na zawołanie kogoś lub czegoś, którego autokratyczną obecność czujemy, ale nie widzimy. Są albo okaza się łupem zwycięstwa, symbolem umiejętności kogoś innego, obiektami delektacji. Ich los nie jest w ich własnych rękach. W pracach z cyklu „Hoofed Mammals Heads” widzimy, że Abakanowicz pochyla się nad losem zwierząt, wskazując na dominację człowieka nad nimi. Jednocześnie ukazuje ich pradawny kontekst, przynależność do natury. Praca „Artumał” ukazuje surową, ale też organiczną materię anatomiczną. Przypomina archeologiczny artefakt, którego wartość jest nieoceniona, ponieważ zawiera w sobie pamięć o pradawnej cywilizacji. Budzi skojarzenia z rytuałami, obrzędami – ciężko powiedzieć czy religijnymi, czy magicznymi. Im dłużej obcuje się z pracą, tym bardziej zachwyca detal – szorstki, organiczny, powstały jakby we współpracy z siłami natury, a nie pomimo ich. Abakanowicz, zamiast podporządkować sobie materię, współpracuje z nią, pozwala na to, by jej gest nie był wyrazem dominacji, ale zrozumienia. Ukazuje to niezwykłą wrażliwość i nowoczesność, która nie dostosowuje się do norm, trendów czy tradycji, ale sięga po całkowicie autonomiczne odwołania.



“A group of people or birds, insects or leaves – a mysterious collection of variations of a certain pattern. A mystery of nature’s workings that either cannot or would not render exact repetitions. Just like a human hand that cannot repeat its own gesture. I encarnalize this disturbing law by incorporating my own, motionless crowds into this rhythm.”

Magdalena Abakanowicz, 1985

She felt that there was no place in Poland for her sculptures, modern works that made no reference to religion or politics. She wanted to function in the artistic mainstream, so at some point, she walked away from the fabric that had brought her great fame. She worked with her own body, having been an award-winning athlete in her younger days. Studying art was a nightmare for Abakanowicz, because her imagination refused to adapt to the recognized forms, styles, and aesthetics that were centred around socialist realism in postwar Poland. Abakanowicz refused to follow such a creative path. The artist has been fascinated by depictions of natural worlds since childhood. In her mature work, she aimed to ensure that the contexts taken from nature were not mere replicas of living creatures, but rather symbolised what could not be expressed in words. The Hoofed Mammals Heads series comprises animal heads that are more abstract than Incarnations, evocative of animals mounted on bronze stakes, akin to trophies. They were created during Abakanowicz’s exploration of bronze casting in 1989–90. Instead of utilising patina, she opted not to disrupt the natural crystallisation of the surface, which resulted from the cooling process and frequently produced vivid red, green or yellow natural tones. These rustic shades, previously absent from the artist’s work or at least unused, have superior durability to patina. By preserving the residue of the ceramic casting where it adhered to the bronze, the material has lost its metallic appearance and resembles natural rock clusters. Hoofed Mammals Heads have a rough texture and various colours, they look like fossilized organic structures, unlike works from the Western art tradition which are polished and refined. The effect is startling: these animals seem to come from an era that precedes the history of homo sapiens, showing a world before man dominated it and affected the natural balance in a destructive way. The Hoofed Mammals Heads series came after Incarnations, in which the faces betray the hidden chaos on the inside. In the heads of

animals, the artist was able to find the balance of expression, objectivity. Incarnations and Hoofed Mammals Heads both suggest trophies. These series consist of heads on stakes. In Incarnations the heads are human, while in the Hoofed Mammal Heads series they are animal heads. In both series, Abakanowicz hints at a mentality in which the politics of conquest prevail. It is a reference to the ways in which communism in Poland exercised its power and made victims out of those who transgressed the norm. All of these characters or creatures seem not only wasted away but also helpless. The potential for individuality is apparent in them, but the will to express individuality seems to have been drained so that now they can do nothing more than remain motionless on a pedestal or stand obediently in place. They do not govern themselves, but are there to answer somebody’s beckoning or call – somebody whose autocratic presence we feel but cannot see. They are or will be proven to be the spoils of victory, symbols of someone else’s skill, and objects of delectation. Their fate is not in their own hands. In the works of the Hoofed Mammals Heads series, we see that Abakanowicz examines the fate of animals, demonstrating man’s domination over them. At the same time, she shows their ancient context, their affiliation with nature. The work Artumaf shows raw, but also organic anatomical matter. The work resembles an archaeological artefact, the value of which is immeasurable, as it contains the memory of an ancient civilization. It evokes images of rituals, ceremonies – it’s hard to say whether religious or magical. The longer one interacts with the work, the more enthralling the details – rough, organic, created as if in cooperation with the forces of nature, rather than on their spite. Rather than subordinating matter to herself, Abakanowicz works with it, allowing her gesture to express not domination, but understanding. This demonstrates extraordinary sensitivity and modernity, which does not conform to norms, trends or traditions, but reaches for completely autonomous references.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Landscape / Landscape, 1976

technika własna/żywica, tkanina jutowa, 90 x 60 cm
sygnowany i datowany na metalowej autorskiej tabliczce: 'Abakanowicz | 1976 [monogram artysty] MA'

mixed media/resin, jute, 90 x 60 cm
signed and dated on the author's metal plaque: 'Abakanowicz | 1976 [the artists' monogram] MA'

estymacja/estimate:
350 000 – 500 000 PLN
78 700 – 112 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
por. z cyklem „Landscapes”:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, ss. 76–77 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 56–57, 212 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2002, s. 32 (il.)
Joanna Inglot, The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments and Myths, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Londyn 2004, ss. 82–83, 145 (il.)
„Konteksty”, nr 3–4, 2006, ss. 48–51, 222–223 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Space to Experience, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Mediolan 2009, s. 53 (il.)
Abakanowicz. Metamorfizm, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2018, s. 59, 347, 349 (il.)
W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz. Tkanina i rzeźba, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Designu, Ryga 2019, s. 29 (il.)
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2023, s. 18 (il.)

PROVENANCE:
institutional collection, Poland

LITERATURE:
compare with the „Landscape” series:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, pp. 76–77 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw 1995, pp. 56–57, 212 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Academy of Fine Arts in Poznan, 2002, p. 32 (ill.)
Joanna Inglot, The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments and Myths, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004, pp. 82–83, 145 (ill.)
„Konteksty”, no. 3–4, 2006, pp. 48–51, 222–223 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. Space to Experience, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milan 2009, p. 53 (ill.)
Abakanowicz. Metamorphism, Central Museum of Textiles in Lodz, 2018, p. 59, 347, 349 (ill.)
Into the Space of Magdalena Abakanowicz. Textile and Sculpture, Museum of Decorative Arts and Design, Riga 2019, p. 29 (ill.)
Julita Deluga, Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, Bosz Publishing House, Olszanica 2023, p. 18 (ill.)

„Dotykam i sprawdzam temperaturę. Przekonuję się o chropowatości i gładkości rzeczy. Czy ten przedmiot jest suchy czy zawilgocony? Wilgotny od ciepła czy od zimna? Pulsujący czy nieporuszony? Ustępuje pod dotykiem palca czy chroni go jego powierzchnia? Jaki jest naprawdę? Niedotknąwszy, nie wiem”.

Magdalena Abakanowicz, 1979

"I touch and check the temperature. I experience the roughness and smoothness. Is the object dry or damp? Is it moist from heat or from cold? Pulsating or unmoving? Does it give way under the touch of a finger or does its surface protect it? What is it really like? Without having touched it, I don’t know."

Magdalena Abakanowicz, 1979





MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Visage" / "Face", 1983

olej/piótno, 100 x 81 cm
sygnowany u dołu: 'M. Abaka 83'
sygnowany i datowany na krośnię: 'M. Abakanowicz 1983'

oil/canvas, 100 x 81 cm
signed at the bottom: 'M. Abaka 83'
signed and dated on the stretcher: 'M. Abakanowicz 1983'

estymacja/estimate:
200 000 – 300 000 PLN
45 000 – 67 500 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Alice Pauli, Lozanna

LITERATURA:
por. z cyklem „Twarze nie będące portretami”
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapeszt 1988, ss. 118–119 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokio, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, 1991, ss. 110–111 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 84–85, 213 (il.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2008, ss. 40, 102 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 41–45, 107 (il.)
Magdalena Abakanowicz, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, 2017, ss. 18–19, 21, 23, 25, 50, 63 (il.)
W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz. Tkanina i rzeźba, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Designu, Ryga 2019, s. 87 (il.)

PROVENANCE:
Galerie Alice Pauli, Lausanne

LITERATURE:
compare with the „Faces which are no portraits” series:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, pp. 118–119 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokyo, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1991, pp. 110–111 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 84–85, 213 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2008, pp. 40, 102 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Center of Polish Sculpture in Oronsco, 2013, pp. 41–45, 107 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, BWA Art. Gallery in Olsztyn, 2017, pp. 18–19, 21, 23, 25, 50, 63 (ill.)
Into the Space of Magdalena Abakanowicz. Textile and Sculpture, Museum of Decorative Arts and Design, Riga 2019, p. 87 (ill.)





Dwie prace przedstawiające twarze wchodzą w skład cyklu unikalnych obrazów olejnych Magdaleny Abakanowicz zatytułowanego „Twarze nie będące portretami”. Osiem prac z tej serii należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie i było prezentowanych na wystawie monograficznej artystki w 2010.

Za początek swojej kariery artystycznej Abakanowicz uznawała rok 1980, kiedy to wraz z pokazem dzieła „Embriologia” w polskim pawilonie na Biennale w Wenecji jej oryginalny język artystyczny zyskał uznanie świata. Trzy lata później, w 1983, powstały omawiane dzieła na płótnie. Prace z tego cyklu wyróżniają się widocznym, szerokim i monochromatycznym gestem malarskim, który dodaje szczególnego waloru schematycznie ujętej kompozycji. Prace te korespondują również z rysunkami Abakanowicz, gdzie doświadczenie tworzenia artystka łączy z zaangażowaniem całego ciała. Ów proces świadomego konstruowania sposobu artystycznej wypowiedzi ma swoje początki w czasach jej dzieciństwa, który, jak sama komentuje: „Nie umiałam wtedy jeszcze pisać. Kreśliłam na ziemi patykami. Linia szła posłusznie, głęboka jak rowek. Potem zbierał się w niej deszcz, wygładzał, aż znikła. Lubiłam patrzeć, jak wydłubane w glinie kreski zastygają na słońcu. Pękają w drobne szparki o kostropatych brzegach. Piasek zasypywał się za rysującym palcem – drobniutki, natarczywy – aż pozostawała na powierzchni miękka zmarszczka. Nie pamiętam, kiedy dostałam pierwszy papier. Rysowałam, klęcząc na podłodze. Kreski uciekały z papieru, biegły drewnianymi deskami aż w cień pod meble. Rysunek mógł mieć siłę. Kobiety na wsi kreśliły na drzwiach mieszkania znaki i litery świeconą kredą i węglem. To zatrzymywało zło. Chciałam znać zaklęcia, ale były niedostępne. Tylko ich obecność dzieliła miejsca na te bezpieczne i te otwarte dla różnych mocy. Teraz, kiedy rysuję, tłocz się rzeczywistość, wychodzą na papier

części tych obszarów, których zaklęcia nie chronią” (Magdalena Abakanowicz, „Rysowanie”). Przywołane wspomnienia z dzieciństwa mają swoje zakorzenienie w szczególnie afirmowanej przez artystkę kulturze formy, źródle życia, przetrwania, symbolu nowego początku.

Twarz i anatomia konkretnego człowieka były dla Abakanowicz podstawowymi tematami do osiągnięcia syntezy formy, oddziałującej na ludzką wrażliwość i wyobraźnię swoją uniwersalnością doświadczenia. Jej twórczość była ściśle powiązana nie tylko z doświadczeniem traumy, ale też konformizmem zachowań społecznych oraz tendencji do podporządkowania się większości. Półabstrakcyjne twarze tchną zmysłową energią i rozmachem gestu, będącymi doświadczeniami różnych dyscyplin podejmowanych przez Abakanowicz. Jej androgeniczne postaci to ludzie o utraconej tożsamości, których łączy wspólny los oparty na bolesności ciężaru cielesności. Ukazany w dziełach Abakanowicz człowiek jest postacią przenicowaną, o martwym odbiciu rzeczywistego kształtu pozbawionego „treści”, mięszu i istoty. W jednej z wypowiedzi artystka wskazuje na te zależności: „Badając człowieka, badam właściwie siebie (...). Moje formy to kolejne skóry, które z siebie zdejmuję, znacząc etapy mojej drogi. Za każdym razem należą do mnie tak bardzo, i ja należę do nich, że nie możemy bez siebie istnieć. Czuwam nad ich egzystencją. Miękkie, zawierają w sobie nieskończoną ilość kształtów możliwych, z których tylko jeden jest przeze mnie wybrany jako właściwa forma znacząca. W salach wystawowych stwarzam im przestrzenie, w których rozpościerają swoje promieniowanie energii mojej im nadanej. Istnieją razem ze mną, zależne ode mnie, ja zależna od nich. (...) Beze mnie, jak porzucone części ciała oddzielone od korpusu – nie mają sensu” (Magdalena Abakanowicz, <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz>, dostęp: 19.10.2023).

These works on canvas are part of a series of unique oil paintings by Magdalena Abakanowicz entitled Faces Which Are Not Portraits. Eight works from this series are part of the collection of the National Museum in Krakow and were presented in the artist's monographic exhibition there in 2010.

Abakanowicz considered 1980 to be the starting point of her artistic career, when her distinctive artistic language gained worldwide recognition following the presentation of her work Embryology in the Polish Pavilion at the Venice Biennale. In 1983, three years later, she created the works on canvas depicting faces. Both paintings are distinguished by a bold, broad and monochrome painting gesture, which lends a special quality to the schematic composition. These pieces also correlate with Abakanowicz's drawings, in which the artist combines the experience of creation with the involvement of the whole body. The process of consciously constructing a mode of artistic expression has its origins in her childhood, as she comments: „I didn't know how to write then. I drew on the ground with a stick. The line followed obediently, deep like a groove. Then the rain would collect in it, making it flat, until it disappeared. I liked to watch the lines, hollowed out in the clay, harden in the sun. They would crack into tiny streaks with furrowed edges. The sand would settle behind the drawing finger - tiny, persistent grains - until a soft wrinkle remained on the surface. I don't remember when I got my first piece of paper. I was drawing, kneeling on the floor. Lines escaped from the paper, ran along the wooden boards until they were in the shadows under the furniture. Drawing could have power. Women in the country used to use consecrated chalk and charcoal to draw signs and letters on their front doors. This stopped evil. I wanted to know the spells, but they were inaccessible. It was only their presence that divided places into those that were safe and those that were vulnerable

to evil forces. Today, when I draw, reality rushes in and parts of those areas that the spells do not protect come out on paper” (Magdalena Abakanowicz, Drawing). The recalled childhood memories are rooted in the culture of form, which the artist particularly admired, as the source of life, survival, a symbol of new beginnings.

For Abakanowicz, the face and the anatomy of the individual human being were the basic subjects for achieving a synthesis of form that affected human sensibility and imagination with its universality of experience. Her work was closely linked not only to the experience of trauma, but also to the conformism of social behaviour and the tendency to conform to the majority. The semi-abstract faces of depicted on the canvas breathe a sensual energy and momentum of gesture that are experiences of the various disciplines that Abakanowicz explored. Her androgynous figures are people with lost identities who share a common fate based on the painful burden of physicality. The human being in Abakanowicz's works is a transfigured figure, a dead reflection of a real shape, devoid of ‚content‘, flesh and essence. In one of her statements, the artist refers to these relationships: „In examining the human being, I am actually examining myself (...). My forms are successive skins I take off myself, marking the stages of my journey. Each time they belong to me so much, and I to them, that we cannot exist without each other. I watch over their existence. Soft, they contain an infinite number of possible shapes, only one of which is chosen by me as the right, meaningful one. In the exhibition halls I create spaces for them in which they radiate the energy I have given them. They exist with me, they depend on me, I depend on them. (...) Without me, like abandoned body parts separated from the body – they have no meaning”. (Magdalena Abakanowicz, <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz>, date of access: 19.10.2023).

28 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

"Visage" / "Face", 1983

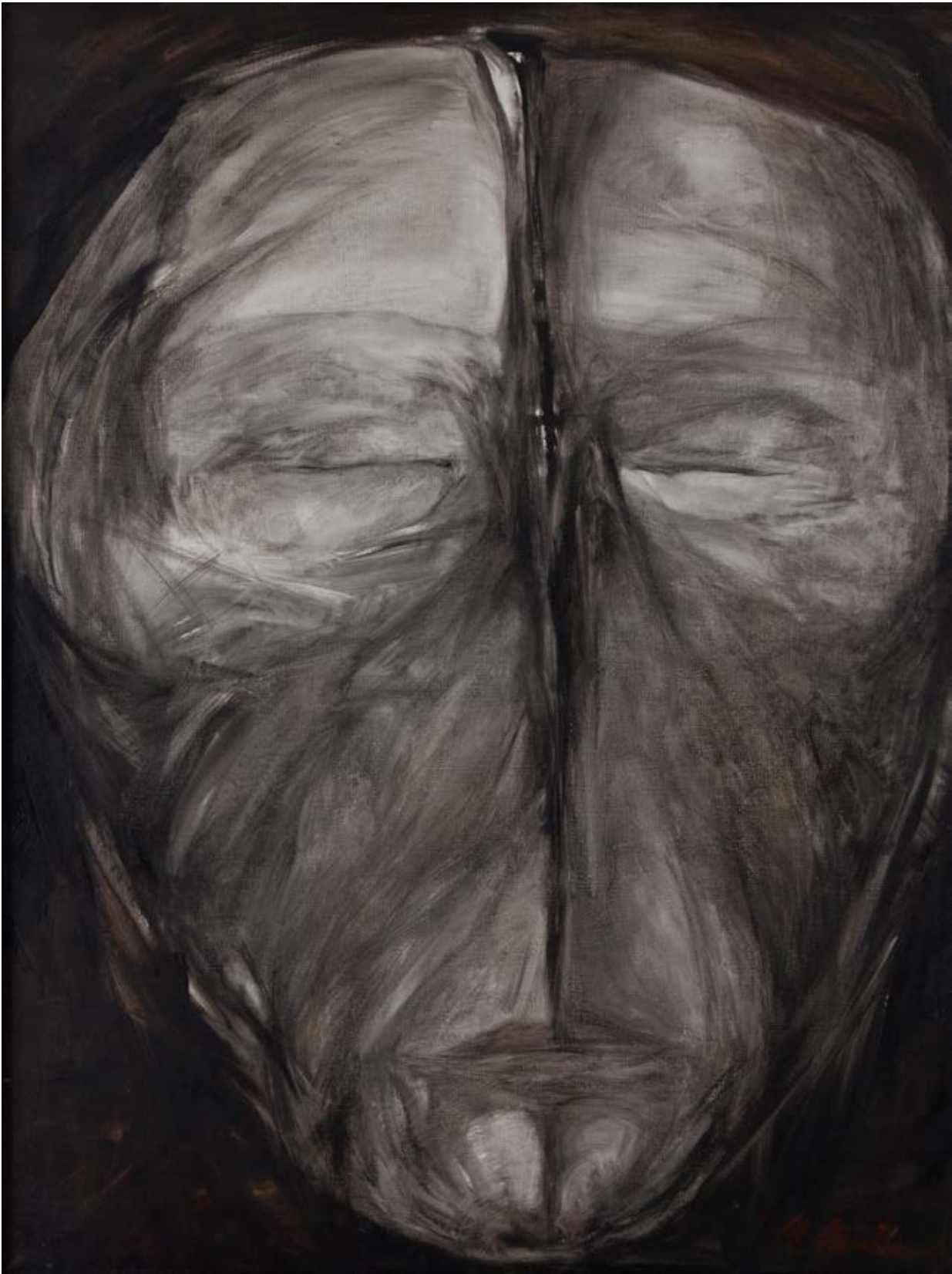
olej/piótno, 117 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Abakanowicz 83'

oil/canvas, 117 x 90 cm
signed and dated lower right: 'M. Abakanowicz 83'

estymacja/estimate:
200 000 – 300 000 PLN
45 000 – 67 500 EUR

L I T E R A T U R A :
por. z serią „Twarze nie będące portretami”:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, ss. 118–119 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokio, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroszima, 1991, ss. 110–111 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, ss. 84–85, 213 (il.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2008, ss. 40, 102 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 41–45, 107 (il.)
Magdalena Abakanowicz, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, 2017, ss. 18–19, 21, 23, 25, 50, 63 (il.)
W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz. Tkanina i rzeźba, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Designu, Ryga 2019, s. 87 (il.)

L I T E R A T U R E :
compare with the „Faces which are no portraits” series:
Magdalena Abakanowicz, Műcsarnok, Budapest 1988, pp. 118–119 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Tokyo, The Museum of Modern Art, Shiga, Art Tower, Mito, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 1991, pp. 110–111 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, Warsaw 1995, pp. 84–85, 213 (ill.)
Magdalena Abakanowicz. La corte del Rey Arturo, Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2008, pp. 40, 102 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, Center of Polish Sculpture in Oronsko, 2013, pp. 41–45, 107 (ill.)
Magdalena Abakanowicz, BWA Art. Gallery in Olsztyn, 2017, pp. 18–19, 21, 23, 25, 50, 63 (ill.)
Into the Space of Magdalena Abakanowicz. Textile and Sculpture, Museum of Decorative Arts and Design, Riga 2019, p. 87 (ill.)





29 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Twarz / Face, 2004

tusz/papier, 76 x 50,5 cm

sygnowany i datowany ołówkiem u dołu.: '2004 | M. Abakanowicz'

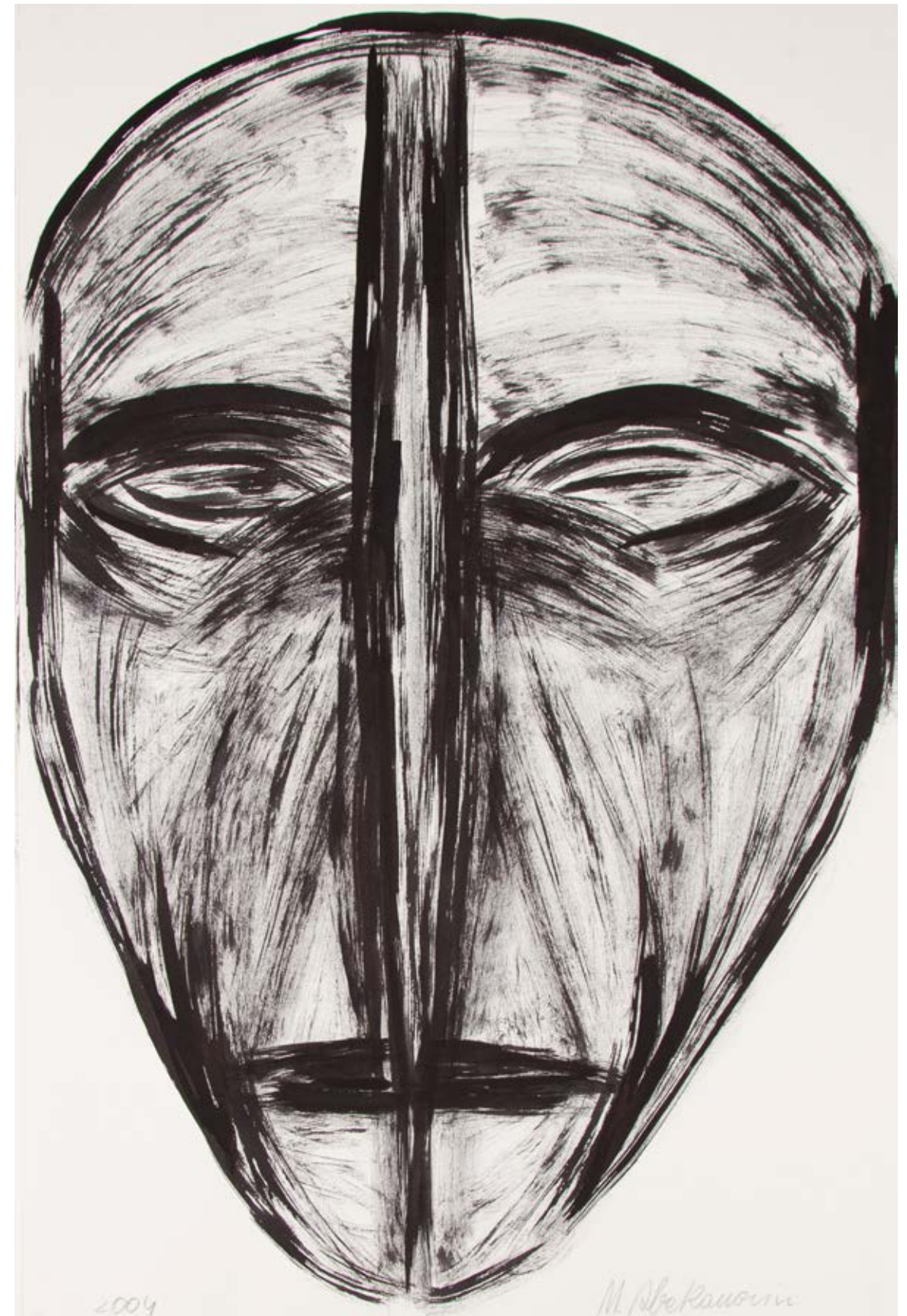
ink/paper, 76 x 50.5 cm

signed and dated with a pencil at the bottom: '2004 | M. Abakanowicz'

estymacja/estimate:

40 000 – 60 000 PLN

9 000 – 13 500 EUR



30 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

Bez tytułu / Untitled, 2006

plótno, tkanina jutowa, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'M. Abakanowicz | 2006'
unikat

canvas, jute, 50 x 50 cm
signed and dated at the bottom: 'M. Abakanowicz 2006'
unique artwork

estymacja/estimate:
90 000 – 120 000 PLN
20 300 – 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

PROVENANCE:
private collection, Poland (the artist's gift)



31 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Korpusy (z Teki "Katarsis") / Corpora (from the "Katharsis" portfolio), 1985

miękki werniks/papier, 56 x 75 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M.Abakanowicz 85'
Praca z teki "Katarsis" – (6 prac oraz karta tytułowa w brązowej obwolucie)

soft varnish/paper, 56 x 75 cm
signed and dated lower right: 'M.Abakanowicz 85'

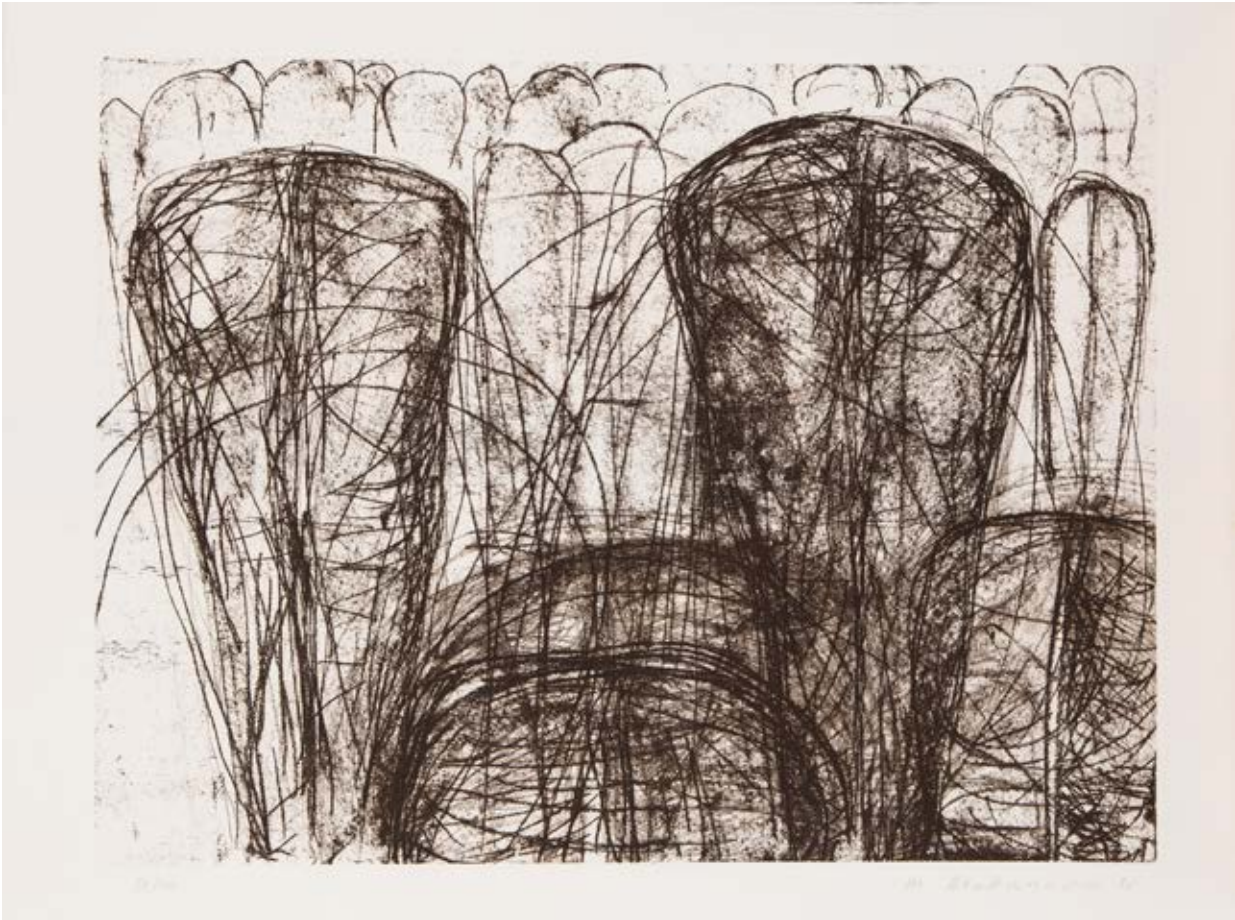
estymacja/estimate:
12 000 – 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Por.:
Abakanowicz. Totalna, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022, ss. 200–211, 300 (il.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2011, ss. 38–39 (il.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1995, nlb (il.)

PROVENANCE:
institutional collection, Poland

LITERATURE:
Por.:
Abakanowicz. Total, National Museum in Wrocław, 2022, pp. 200–211, 300 (ill.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wrocław, 2011, pp. 38–39 (ill.)
Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, National Museum in Wrocław, 1995 (ill.)



Prezentowana praca pochodzi z teki „Katarsis” i nawiązuje do instalacji przestrzennej o tej samej nazwie, którą Magdalena Abakanowicz wykonała w 1985. Artystka została wówczas zaproszona do włoskiego parku rzeźby Villa Celle, by wykonać dzieło o charakterze plenerowym, mające stać się częścią tamtejszej kolekcji.

W wyniku tej inicjatywy powstały 33 figury o wysokości około 3 metrów, które zostały ustawione na zboczu wzgórza wśród gaju oliwnego. Sama rzeźbiarka opowiadała o wydarzeniu w następujący sposób:

„Jadąc do Celle, nie wiozłam ze sobą projektu dla tej wielkiej kolekcji sztuki współczesnej. Nie wiedziałam, jak Celle wygląda. W romantycznym parku pełnym rzeźb zrozumiałam, że moje miejsce jest na polu. Kiedy znalazłam to pole dla siebie, wiedziałam już, że muszą tam stanąć postacie ludzi–drzew, ludzi–trumien”.

(Magdalena Abakanowicz. Cysterna, [red.] Milada Ślizińska, katalog wystawy, Warszawa 2008, s. 132).

Grafiki z teki „Katarsis” stanowią przykład syntezy sztuk i powielają motyw charakterystyczne dla Abakanowicz. Prace te stanowią tłumaczenie na język grafiki jej prac przestrzennych, co stanowi bardzo ciekawy motyw dla całokształtu twórczości artystki, która potrafiła wyrażać te same stany emocjonalne za pomocą różnych technik artystycznych. Pełną edycję teki wydrukowano we Florencji w 1985 oraz 1986. Tytuł „Katarsis”, zaczerpnięty z pism Arystotelesa, przewrotnie nawiązuje do dramatycznej kondycji człowieka, jego zbiorowej tożsamości i problemów związanych z cielesnością. Na grafikach można odnaleźć wizerunki sylwetek ludzkich, pozbawionych rąk i głów, stworzonych z nakładających się na siebie linii, ułożonych gęściej. Podobnie jak w wielu rzeźbiarskich maskach, wykonanych przez artystkę, jest to raczej przedstawienie uogólnionego symbolu niż konkretnej twarzy.

Kolejne karty przedstawiające jednostkowe postaci są obrazami pojedynczego torsu – to dwie kompozycje. Wizerunek jest w nich wykadrowany w taki sposób, że niewidoczne są ręce i głowa postaci. Sprawia to, że mamy tutaj do czynienia raczej z bezosobowym kadłubem, budzącym antropomorficzne skojarzenia. Teka zawiera również przedstawienia zbiorowe, wskazane już „tłumy”. Jedna z kompozycji wyobraża linearnie wyrso-

wane postacie bez głów, spiętrzone w rzędach. Na ich ciałach skrótowno zaznaczono podziały anatomiczne przez naniesienie przecinających się linii przypominających znak krzyża.

Częścią teki jest również karta przedstawiająca grupę bezgłowych postaci stłoczonych w dolnej części przedstawienia po prawej stronie. Otaczają je wiązki swobodnie kreślonych linii – możliwe, że wyobrażają one krajobraz, w którym znajdują się te figury, wówczas można by rozpoznać je jako wzgórza i wzniesienia terenu. Może jednak jest to rodzaj zawieruchy, z którą skonfrontowana jest grupa stłoczona w dolnej części karty. Wśród wykonanych do tej teki przedstawień znajduje się również widok licznych, bezgłowych postaci, z których dwie wysuwają się na pierwszy plan, podczas gdy pozostałe – zarysowane tylko szkicowo za pomocą konturu – zajmują dalsze pozycje. W tej kompozycji postacie na pierwszym planie, o zwięzających się ku dołowi sylwetkach, najlepiej odwzorowują kształty rzeźbionych przez artystkę figur z charakterystycznym, osiowym podziałem sylwetki.

Grafiki z teki „Katarsis” wykonano w technice miękkiego werniksu. Technika ta została wynaleziona około połowy XVII wieku przez Dietricha Meyera w Zürichu, a jej lata świetności przypadają na początek XIX wieku, kiedy to często używano jej do ilustrowania podręczników. Około 1830 miękki werniks został stopniowo wypierany przez litografię. Wielu artystów stosowało miękki werniks, a swoją popularność zawdzięczał możliwości bardzo plastycznego modelowania rysunku. Rycina wykonana w technice miękkiego werniksu przypomina rysunek wykonany ołówkiem lub kredką. Miękki werniks największe triumfy święcił w Wielkiej Brytanii. Tę technikę szczególnie upodobali sobie Thomas Gainsborough, Thomas Rowlandson i William Turner. W tej technice tworzyli też między innymi August Renoir, Félicien Rops, Luis Corinth.

Miękki werniks to technika druku wklęsłego (trawiona), pokrewna akwafortcie. Na płytę metalową pokrytą miękkim werniksem, czyli mieszaniną werniksu akwafortowego i łożu baraniego, przekalkowuje się rysunek, podkładając papiery lub tkaniny o różnej fakturze. Pod naciskiem narzędzia, którym przenosi się rysunek, część lepkiego werniksu przykleja się do podłożonego materiału, odsłaniając częściowo metalową płytę. Następnie płytę trawi się kwasem. W technice miękkiego werniksu można uzyskać do około stu odbitek. Powyżej tej liczby linie odbitych egzemplarzy stają się niewyraźne.

This work is from the Katharsis portfolio and refers to a spatial installation of the same name created by Magdalena Abakanowicz in 1985, when the artist was invited to the Villa Celle sculpture park in Italy to create an outdoor installation that would become part of the local collection.

The initiative led to the creation of 33 figures, some three metres high, placed on a hillside in the middle of an olive grove. The sculptor herself described the event as follows:

„When I went to Celle, I didn’t have a project for this great collection of contemporary art. I didn’t know what Celle was like. In a romantic park full of sculptures, I realised that my place was in a field. When I found this field for myself, I already knew that I had to put there figures of people–trees, people–coffins”. (Magdalena Abakanowicz. Cistern, [ed.] Milada Ślizińska, exhibition catalogue, Warsaw 2008, p. 132).

The drawings from the Katharsis portfolio are an example of a synthesis of the arts and reproduce motifs characteristic of Abakanowicz. These works are a translation of her spatial works into the language of graphics, which is a very interesting aspect of the artist’s overall work, as she was able to express the same emotional states using different artistic techniques. The complete edition of the portfolio was printed in Florence in 1985 and 1986. The title Katharsis, taken from the writings of Aristotle, subversively alludes to the dramatic human condition, its collective identity and the problems of corporeality. The prints show images of human silhouettes, devoid of hands and heads, created from overlapping lines arranged more densely. As with many of the artist’s sculptural masks, this is a representation of a generalised symbol rather than a specific face.

The following pages showing individual figures are images of a single torso – they are two compositions. The image is cropped so that the hands and head of the figure are invisible. The result is a rather impersonal frame that evokes anthropomorphic associations. The portfolio also contains collective representations, the aforementioned ‚crowds’. In one composition, linearly drawn figures without heads are piled up in rows. The anatomical divisions on their bodies are briefly indicated by the tracing of intersecting lines, reminiscent of the sign of the cross.

The portfolio also contains a page with a group of headless figures crowded together at the bottom right of the picture. They are surrounded by freehand lines which may represent the landscape in which the figures are situated – if so, these lines could be identified as the hills and slopes of the area. Or perhaps it is the kind of turbulence faced by the group crowded together at the bottom of the picture. Among the works made for this portfolio are numerous headless figures, two of which are placed in the foreground, while the others – outlined only as sketches – occupy further positions in the background. The figures in the foreground of this composition, with their silhouettes tapering downwards, are the closest to the forms of the artist’s sculpted figures, with their characteristic axial division.

The prints in the Katharsis portfolio were made using the soft varnish technique. This technique was invented in the mid-17th century by Dietrich Meyer in Zurich and was at its height in the early 19th century when it was often used to illustrate textbooks. Around 1830, soft varnish was gradually replaced by lithography. Many artists used soft varnish and it owed its popularity to the fact that a drawing could be very artistically modelled. A drawing made with soft varnish resembles a drawing made with a pencil or crayon. It was most popular in Britain. Thomas Gainsborough, Thomas Rowlandson and William Turner were particularly fond of this technique. August Renoir, Félicien Rops, Luis Corinth and others also used this technique.

Soft varnish is an intaglio (etching) printing technique. A drawing is traced onto a metal plate covered with soft varnish, a mixture of etching varnish and sheep tallow, by placing papers or fabrics of different textures underneath. Under the pressure of the tool used to transfer the drawing, some of the viscous varnish sticks to the underlying material, partially exposing the metal plate. The plate is then etched with acid. The soft varnish technique can produce up to about a hundred prints. Beyond this number, the lines of the prints become blurred.



32 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Tors / Torso, 1985

miękki werniks/papier, 50,5 x 38,5 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: '7/7 M.Abakanowicz 85'

soft varnish/paper, 50.5 x 38.5 cm

signed, dated and described with a pencil at the bottom: '7/7 M.Abakanowicz 85'

estymacja/estimate:

12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 100 EUR

„Swoista nitkowość tworzy szereg metaforycznych rysunków i gwaszokolaży, wykonywanych przez artystkę na większą skalę od lat 70. XX wieku. Torsy są jakby sugestiami ukrzyżowania, a zarazem brzemienności. Wyraźna symetria wobec osi centralnej wydaje się łączyć je z tradycją ikony, a przebiegające przez wnętrza torsów światło zmienia obiekt w wizyjny, jakby z romantyzmu wywiedziony motyw mistycyzmu, majestatyczności Natury. Łunę światła przepuszcza artystka również przez rysunkowe sugestie głów ludzkich i zwierzęcych”.

Dorota Grubba-Thiede, Magdalena Abakanowicz – Potnia Theron, katalog wystawy, Sopot 2012, s. 7

"A series of metaphorical drawings and gouache collages, made by the artist on a larger scale since the 1970s involve a peculiar entanglement of threads. The torsos bring to mind images of are like suggestions of crucifixion and, at the same time, pregnancy. The clear symmetry with regard to the central axis seems to draw from the tradition of icons, and the light running through the interior of the torsos turns the object into a vision, as if a motif of mysticism derived from Romanticism, speaking of the majesty of Nature. The ray of light also permeates the artist's drawings with evocative suggestions of human and animal heads."

Dorota Grubba-Thiede, Magdalena Abakanowicz – Potnia Theron, exhibition catalogue, Sopot 2012, p. 7



33 †

STASYS EIDRIGEVIČIUS

1949

Ekslibris Magdaleny Abakanowicz / Ex Libris for Magdalena Abakanowicz, 1980

akwaforta/papier, 6,5 x 6,5 cm
sygnowany ołówkiem u dołu: 'Stasys'

etching/paper, 6.5 x 6.5 cm
signed with a pencil at the bottom: 'Stasys'

estymacja/estimate:

1 000 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



ZE WSPOMNIEŃ STASYSA EIDRIGEVICIUSA

Podczas nauki w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie, czyli w latach 1968–73, mój wykładowca, malarz Jonas Švažas, raz opowiadał o artystce polskiej Magdalenie Abakanowicz, o jej niesamowitych gobelinach, które z tkanin przechodzą w formy rzeźbiarskie. Wtedy był socjalizm, a dostęp do informacji, co dzieje się na świecie, był ograniczony. Ale do uczelnianej biblioteki przychodziły pisma z Polski, na przykład Projekt, Sztuka, Przegląd Artystyczny. Tam właśnie pierwszy raz zobaczyłem jej prace. Już podczas moich studiów wykonywałem Exlibrisy, które dedykowałem tym ludziom sztuki, których twórczość sobie cenię. W 1973 powstał exlibris dla Józefa Szajny, w 1975 dla Zbigniewa Namysłowskiego, w 1976 dla Czesława Niemena, w 1976 dla Edmund Puzdrowskiego, a w 1983 dla papieża Jana Pawła II.

W 1980 poświęciłem exlibris Magdalenie Abakanowicz. Siedząca postać, jakby zaplątana w tkaniny, sama siebie pląta dalej. Wtedy jeszcze osobiście jej nie znałem. A kiedy wreszcie poznałem, to nasze rozmowy były minimalistyczne. Oto kilka sytuacji.

Warszawa, lotnisko Okęcie. Lata 80. i 90. Stoi długa kolejka oczekujących na odprawę. Ja stoję w tej kolejce i widzę, Abakanowicz idzie, idzie, patrzy na pasażerów, zatrzymuje się przy mnie i pyta: „czy ta kolejka do Zurychu?”. Mówię: „tak”.

FROM THE MEMOIRS OF STASYS EIDRIGEVICHŪS

When I was studying at the Academy of Fine Arts in Vilnius, that is in 1968–73, my lecturer, the painter Jonas Švažas, once told us about the Polish artist Magdalena Abakanowicz, about her amazing tapestries, which transform from textiles into sculptural forms. At that time there was socialism, and access to information about what was happening in the world was limited. But magazines from Poland, such as Projekt, Sztuka, Przegląd Artystyczny, were ordered by the university library. That’s where I first saw her work.

Back when I was a student, I made ex librises which I dedicated to those artists whose work I admired. In 1973, I made an ex libris for Józef Szajna, in 1975 for Zbigniew Namysłowski, in 1976 for Czesław Niemen, in 1976 for Edmund Puzdrowski, and in 1983 for Pope John Paul II.

In 1980 I dedicated a bookplate to Magdalena Abakanowicz. It was a seated figure, as if entangled in fabric, continuing to entangle herself. At the time I did not yet know her personally. And when I got to know her at last, our conversations were minimalist. Here are a few situations.

Warsaw, Okęcie Airport. 1980s and 1990s. There was a long queue of people waiting to check in. I’m standing in this queue and I see Abakanowicz walking and walking, looking at the passengers, stopping and asking me: „Is

Raz jedna studentka z USA dzwoni do mnie, że chce mnie odwiedzić w pracowni. Mówię: „dobrze”. Przychodzi i mówi, że gdy jechała do Polski, jej marzeniem było spotkać trzech artystów: Magdalenę Abakanowicz, Henryka Tomaszewskiego i Stasysa. Teraz jest szczęśliwa, bo jej marzenie się spełniło.

Warszawa, Zamek Ujazdowski. Powernisażowe party przygotowane do wystawy Abakanowicz. Dużo ludzi, ma filmować japońska telewizja jak ja rozmawiam z Abakanowicz. Pytam ją, czy możemy się spotkać i porozmawiać. A ona na to: „A o czym?”. Ja mówię: „no, jak artysta z artystą”. A ona na to: „jestem bardzo zajęta”.

Kraków, Bunkier Sztuki. Po mojej dużej wystawie wernisaż do wystawy Abakanowicz. Jestem na press spotkaniu, które prowadzi Monika Małkowska. Potem na sali podchodzę do Abakanowicz, proszę o autograf na katalogu. Ona wpisuje się, składa podpis i nagle mówi: „och, dziś planowałam nie dawać autografów”.

Czasami myślę, dlaczego jej figury nie mają głów. Raz w Nowym Jorku w galerii Marlboro oglądałem jej wystawę. Tam był jakiś jej portret, który mnie nie przekonał. Wtedy nasunął mi się wniosek, że jest to artystka od figur, a ja – od twarzy.

this a queue for Zurich? I say „Yes”. Once a student from the US called to say she wanted to visit me in the studio. I say, „Alright”. She comes and says that when she went to Poland her dream was to meet three artists: Magdalena Abakanowicz, Henryk Tomaszewski and Stasys. And now she was happy because her dream had come true.

Warsaw, Ujazdowski Castle. Post-launch party held in preparation for Abakanowicz’s exhibition. There were lots of people, Japanese television was to film as I talk to Abakanowicz. I ask her if we can meet and talk. And she says: „ And what about?”. I say: ‚Well, like artist to artist’. And she says: ‚I’m very busy”.

Krakow, Bunkier Sztuki art gallery. After my big exhibition, there’s private viewing for the Abakanowicz exhibition. I’m at the press meeting hosted by Monika Małkowska. Later in the hall, I approach Abakanowicz, ask for her autograph on the catalogue. She writes her entry, signs it and suddenly says: „Oh, today I planned not to give autographs”. Sometimes I think why her figures don’t have heads. Once in New York, at the Marlboro gallery, I saw her exhibition. There was a portrait of her there that didn’t appeal to me. Then it occurred to me that she is an artist of figures, and I – of faces.



EMPOWERING UKRAINIAN HIGHER ARTS EDUCATION IN TIMES OF CRISIS



UAX Platform group at ELIA Biennial 2022.
Photo by Roosa Oksaharju

On 15 November 2022, the Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation (AACCF), in collaboration with European League of Institutes of the Arts (ELIA) announced a generous award to support art students and higher arts education institutions in Ukraine. This award resulted in the formation of the UAX Platform.

* PROJECT TIMELINE

2022-2025

The UAX Platform embodies the spirit and values of Magdalena Abakanowicz. She, alongside numerous artists from her generation, experienced forced displacements and endured political and pedagogical oppressions. Preserving the narratives of extraordinary individuals like Magdalena Abakanowicz ensures that the next generation of artists are inspired and emboldened to carry on with their artistic endeavours, especially in times of struggle.

UAX Platform

The UAX Platform unfolds through three key pillars: (1) Sister School Network, (2) Student Bursaries and Mentorship and (3) ELIA Membership, weaving a narrative of continuity, development, resilience and solidarity.

UAX aims to:

- Strengthen the capacity of Ukrainian higher arts education by creating a sister school network for peer-learning and knowledge-exchange.
- Support war-affected art students from Ukraine through bursaries and reciprocal mentorship.
- Contribute to the development of Ukrainian higher arts education institutions as active members of the European higher arts education community.
- Serve as a model for other war-affected higher arts education communities worldwide.

PILLAR 1

Sister School Network

At its core, the UAX Platform is anchored in the establishment of a sister school network, connecting art schools in Ukraine with current ELIA member institutions across Europe. In 2023, ten schools became partners (five from Ukraine and five from Germany, Estonia, the Netherlands, Poland, and Sweden), with the number rising to thirty in the third year (see a full list of UAX schools in 2023 here).

PILLAR 2

Student Mentorship and Financial Support

One of the key initiatives under UAX is the UAX Abakanowicz Fellowship Programme. This programme supports war-affected art students in Ukraine to continue their degree studies and develop their artistic practices. Each year the programme provides emergency bursaries (€2000 per student) and reciprocal mentorship to 30 war-affected art students from the participating Ukrainian arts institutions. By 2025, 90 students will have been supported through the programme.

PILLAR 3

ELIA Membership

The five Ukrainian art institutions currently involved in UAX 2023 and ten additional institutions, who will join in the coming two years, will become fully subsidised ELIA members for three years. They will gain the support of over 290 members of ELIA network of higher arts education institutions and benefit from ELIA events, resources and partnerships.



Photo by Alina Kindyak

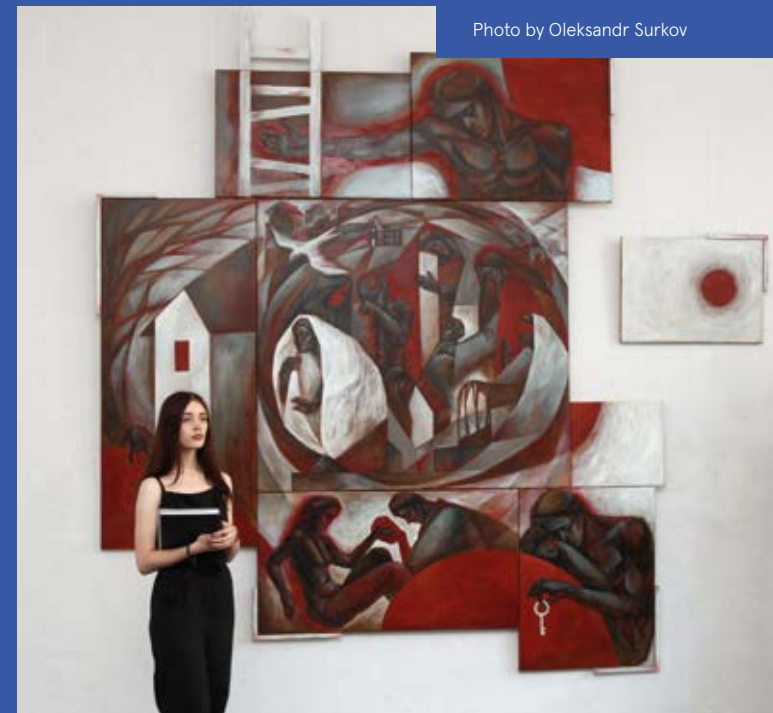


Photo by Oleksandr Surkov

Contact us

The UAX Platform is managed by ELIA's UAX Bureau. If you would like to reach out with ideas or proposals for collaboration, please contact the UAX Platform Manager Uliana Furiv at uliana.furiv@elia-artschools.org



Scan to watch:
'Creating in Conflict'

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 aukcjonera.

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 zawierać 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 nie 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 aukcjonera 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 aukcjonera 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 aukcjonera 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 procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu
Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację 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 oprav.

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 przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od 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.
☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
♠ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. 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, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. 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 zmie-

nione 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 równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 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 lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

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

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

5. Aplikacja online
We wszytskich 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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień		
cena	postąpienie	
0 – 2 000	100	
2 000 – 3 000	200	
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)	
5 000 – 10 000	500	
10 000 – 20 000	1 000	
20 000 – 30 000	2 000	
30 000 – 50 000	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: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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, skorpupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw 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 przysługuje 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 aukcjonerą 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 postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
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 licytować 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 wyrażnie 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 dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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 postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
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 wynagrodzenie 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. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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-

wnętrznego, 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 KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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 określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „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 związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



AUTORZY TEKSTÓW

Wstęp i Podziękowania / Introduction and Acknowledgments, Wiktor Komorowski
Ręka artystki / The Artist’s Hand, in Magdalena Abakanowicz: The Human Adventure (Is-
tanbul: Akbank Sanat, 2012), Mary-Jane Jacob
Artystka “Osobna”: historia życia Magdaleny Abakanowicz / The “Individual”: the story of
life of Magdalena Abakanowicz, oryg. published as “A Lifetime of Experiences: A Narrative
Chronology,” in Magdalena Abakanowicz (London: Tate, 2022), Jenny Dally
Ze wspomnień Stasysa Eidrigevičiusa / From the Memoirs of Stasys Eidrigevičius, Stasys
Eidrigevičius
Paulina Brol poz. 3, 4
Karolina Jankowska poz. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 22, 24
Wiktor Komorowski poz. 31
Agata Matusielańska poz. 5, 6, 7, 14
Marta Przasnek poz. 21
Katarzyna Szczesna poz. 23, 27, 28
Alicja Sznajder poz. 8, 9, 10, 11, 12, 13
Anna Szynkarczuk poz. 14
Olga Winiarczyk poz. 25

MAGDALENA ABAKANOWICZ. SYNTEZA SZTUK. 23 LISTOPADA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

strony 26 – 27 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 28 sesja aranżacyjna, Desa Unicum, fot. Paweł Bobrowski
strona 32 Ręce Magdaleny Abakanowicz, fot. Jarosław Pijarowski, ©Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation
strona 34 wystawa Magdalena Abakanowicz: Every Tangle Of Thread And Rope, fot. Agata Matusielańska
strony 44 – 45 Magdalena Abakanowicz w pracowni na Mokotowie, fot. Artur Pawłowski/Reporter/East News
strona 46 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 62 Magdalena Abakanowicz fot. Marek Szymanski/Reporter/East News
strona 78 Magdalena Abakanowicz przy abakanie, 1980, fot. Artur Starewicz/East News
strony 128 – 129 “Jasna”, fot. Norbert Piwowarczyk, ©Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation
strona 140 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 142 Czerwony Abakan (1969), Zachęta, Warszawa 1975, fot. Jan Nordhal, ©Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation
strony 146 – 147 “Caminando” (grupa A), 1998/1999, odlewnia w Bolo-nii, fot. Artur Starewicz/Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kos-mowskiej i Jana Kosmowskiego
strony 172-173 Robin Williams and wife Marsha Garces 1990. fot. John Barrett/PHOTOLink/Courtesy Everett Collection/East News
strony 177 – 178 Magdalena Abakanowicz przy Abakanie, fot. Marek Holzman, ©Estate of Marek Holzman
strona 185 Magdalena Abakanowicz w domu podczas pracy, Warszawa, 198, fot. Artur Starewicz/East News
strona 188 Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni na Saskiej Kępie podczas tworzenia maski – formy do odlewu, Warszawa, grudzień 1980, fot. Artur Starewicz/East News
strona 194 Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni na Saskiej Kępie, Warszawa, kwiecień 1982, fot. Artur Starewicz/East News
strona 199 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 202 Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, Warszawa, wios-na 1989, fot. Artur Starewicz/East News
strony 208 – 209 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strony 212 – 213 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 215 Magdalena Abakanowicz w pracowni i Figura stojąca (Standing Figure) juta, żywica/jute, resin, Warszawa, 1985, fot. Artur Starewicz/East News
strona 230 Abakanowicz prezentująca swoją pracę zatytułowaną “Ar-tukil” z cyklu “Hoofed Mammal Heads”
strony 256 – 257 Magdalena Abakanowicz podczas pracy nad cyklem “Katarsis” (33 figury z brazu, każda o wymiarach 271x100x50 cm), park rzeźby Fattoria di Celle, Santomato, Włochy, 1985, fot. Artur Starewicz/East News

okładka front poz. 10 Magdalena Abakanowicz, “Second Sister”, lata 70/80 XX wieku
II okładka–strona I poz. 13 Magdalena Abakanowicz, “Structure”, lata 70/80 XX wieku
strony 2–3 poz. 9 Magdalena Abakanowicz, “Jasna” , lata 70/80 XX wieku, fot. Norbert Piwowarczyk, ©Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation
strony 4–5 poz. 26 Magdalena Abakanowicz, “Landscape”, 1976
strona 7 poz. 22 Magdalena Abakanowicz, “Winner A”, 2007
strony 8–9 poz. 21 Magdalena Abakanowicz, Postać tańcząca, 2004
strony 10–11 poz. 31 Magdalena Abakanowicz, Korpusy, 1985
strony 12–13 poz. 27 Magdalena Abakanowicz, “Visage”, 1983
strony 14–15 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strony 16–17 poz. 20 Magdalena Abakanowicz, “Seated Figure”, 1986
strony 18–19 sesja aranżacyjna, fot. Marcin Koniak
strona 20 sesja aranżacyjna, Desa Unicum, fot. Paweł Bobrowski
strony 26–27 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strona 271 sesja aranżacyjna, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, fot. Marek Krzyżanek
strony 279–280 poz. 12 Magdalena Abakanowicz, Bez tytułu, 1971
strony 281–282 poz. 8 Magdalena Abakanowicz, “Black”, lata 70/80 XX wieku
strony 282–283 poz. 7 Magdalena Abakanowicz, Kompozycja, 1992
strony 284–285 poz. 24 Magdalena Abakanowicz, Figura, 2001
strony 286–287 poz. 25 Magdalena Abakanowicz, “Artumaf” z cyklu “Hoofed Mammal Heads”, 1990
III okładka–strona 288 poz. 3 Magdalena Abakanowicz, Głowa, 1982
okładka tył poz. 10 Magdalena Abakanowicz, “Second Sister”, lata 70/80 XX wieku
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
tłumaczenia Anna Broniarek, Anna Jezierska, Izabela Suchan
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

















