

PRO



ART

Winter 1987

Polish Art
in the Western World

Sztuka polska
w świecie

Polish Art
in the Western World

Sztuka polska
w świecie

PRO ARTE

Winter 1987

PUBLISHERS: Wojtek and Ewa Fibak

EDITOR: Z. Michael Legutko

ART DIRECTION: Andrzej J. Olejniczak, O. & J. Design, Inc.

Typography—Marian Ponanta, MP Enterprises

PHOTOGRAPHY: Czeslaw Czaplinski

PRO ARTE is published four times annually by
Polander Press, 147 Milton Street,
Brooklyn, New York 11222
Telephone: (718) 383-4429

Annual Subscription: \$130.00

Price per issue: \$40.00

Annual Subscription in Poland: 32,000 zł.

Price per issue: 10,000 zł.

Please make checks payable to: PRO ARTE

WYDAWCA: Ewa i Wojtek Fibak

REDAKTOR: Z. Michael Legutko

PROJEKT GRAFICZNY: Andrzej J. Olejniczak, O. & J. Design, Inc.

Typografia—Marian Ponanta, MP Enterprises

FOTOGRAFIE: Czeslaw Czaplinski

PRO ARTE jest wydawane co kwartał przez
Polander Press, 147 Milton Street, Brooklyn,
New York 11222
Telefon: 718-383-4429

Roczna prenumerata: \$130.00

Cena pojedynczego numeru: \$40.00

Roczna prenumerata w Polsce: 32.000 zł.

Cena pojedynczego numeru: 10.000 zł.

Czeki należy wystawiać na: PRO ARTE

CONTENTS SPIS TREŚCI

<p style="text-align: center;">TAMARA DE LEMPICKA (1898-1980) 84 by Szymon Bojko <i>Essey on the Life and Painting of the Artist</i></p> <p style="text-align: center;">STANISŁAW SZUKALSKI (1896-1987) 98 by Ray Zone <i>Death of a Polish Sculptor</i></p> <p style="text-align: center;">MASTER PITYŃSKI 102 <i>An Interview with Andrzej Pityński</i></p> <p style="text-align: center;">ORIGINAL SIGNED GELATINE SILVER PRINT BY CZESŁAW CZAPLINSKI 104</p> <p style="text-align: center;">POLISH ART IN PRIVATE COLLECTIONS 114 <i>Painting by Stanisław Wyspiański and Old Polish Clocks from the Collection of Dr. Anthony and Erica Petyan Benis</i> by Zofia Siejka</p> <p style="text-align: center;">EXHIBITIONS 119 <i>Polish Artists from New York in Toronto</i></p> <p style="text-align: center;">CHRONICLE 120 <i>Edited by Z. Michael Legutko</i></p>	<p style="text-align: center;">TAMARA DE LEMPICKA (1898-1980) Szymon Bojko <i>Esej o życiu i twórczości artystki</i></p> <p style="text-align: center;">STANISŁAW SZUKALSKI (1896-1987) Ray Zone <i>Śmierć polskiego rzeźbiarza</i></p> <p style="text-align: center;">MISTRZ PITYŃSKI Wywiad z Andrzejem Pityńskim</p> <p style="text-align: center;">ORYGINALNY SYGNOWANY FOTOGRAM CZESŁAWA CZAPLIŃSKIEGO</p> <p style="text-align: center;">POLSKA SZTUKA W ZBIORACH PRYWATNYCH <i>Obraz Stanisława Wyspiańskiego oraz stare polskie zegary z kolekcji dra Antoniego i Eriki Petyan Benisów</i> Zofia Siejka</p> <p style="text-align: center;">WYSTAWY <i>Polscy artyści z Nowego Jorku w Toronto</i></p> <p style="text-align: center;">KRONIKA redaguje Z. Michael Legutko</p>
--	--

*Cover—Andrzej Pityński
at work on the Avenger*

TAMARA de LEMPICKA (1898-1980)

All over the world the art of Tamara de Lempicka was considered to be a re-discovery made during the seventies. Up to that time, the painter, either forgotten or never mentioned by the critics lived far away from any cultural traces in Houston, Texas, having decided to remain in the shadows. The exhibition in the Luxembourg Gallery in Paris in 1972, which was a review of Lempicka's work, turned into a triumphant comeback. It was a time of revived interest in the forms of the real world, in the concepts of the narrative, the theme, the real object. The critics looked more tolerantly, or even sympathetically at implicit and explicit references to the historical schools of French painting. The hint of traditionalism and the sound technique of Lempicka's artistic skill were now recommended as guideposts of the new figuration.

"Re-emerging from the waves"—this was the headline with which Florent Fels, the founder of the journal, *Art Vivant* welcomed Lempicka's comeback to active artistic life, emphasizing the classicist and baroque elements in her style. The fact that a large number of her paintings entered French art collections and appeared in numerous publications in Italy, France, England, the United States and Japan—these were the external symptoms of recognition. Lempicka's biography which could be used as a perfect film scenario is full of adventures, exciting events taking place over a huge area between her native Warsaw, St. Petersburg, Paris, Hollywood and New York. It stops at Cuernavaca, Mexico, where the artist died in 1980, at eighty-two years of age. She never lost her penchant for eccentric theatrical gestures: in her will she asked for her ashes to be cast from a helicopter over the slopes of Mount Popocatepetl nearby. The information we have about her family and the time spent in her parents' home is limited; there are some gaps and inconsistencies. According to reliable sources, Lempicka was born as Tamara Gorska in Warsaw in 1898, into an affluent intelligentsia family. Her father, a lawyer, was connected with financial circles of Warsaw and St. Petersburg. There were two influential, educated women in the family—her mother Malwina (born Decler) and her grandmother, Clementine, who took young Tamara on a trip to Italy to show her gifted granddaughter the grandeur of art of that



Tamara de Lempicka, 1930s

Malarstwo Tamary Lempickiej uznane zostało w świecie za odkrycie rewindykacyjne lat siedemdziesiątych. Do tego czasu malarka, zapomniana bądź przemilczana przez krytykę, sama usunawszy się w cień, zamieszkała z dala od szlaków kultury w teksaskim mieście Houston. Przypomnienie publiczności dorobku Lempickiej na wystawie w paryskiej galerii Luxembourg w 1972 r. przekształciło się w tryumfalny niemal "redivivus". Właśnie wtedy nadciągnęła fala nowego zainteresowania kształtem realnego świata. Przywracano do łask narrację, temat i realny przedmiot. Z większą tolerancją, a nawet sympatią, spoglądała krytyka w stronę tendencji nawiązujących wprost i otwarcie do historycznych szkół malarstwa francuskiego. Pewien tradycjonalizm postawy obok solidności rzemiosła malarstwa Lempickiej rekomendowane teraz jako drogowskaz do nowej figuracji.

"Ponowne wynurzenie z fal"—takim nagłówkiem powitał powrót malarki do czynnego życia artystycznego Florent Fels, założyciel pisma *Art Vivant*,

uwypuklając klasycystyczne i barokowe pierwiastki jej twórczości. Włączenie dużego zespołu jej obrazów do francuskich zbiorów sztuki, ukazanie się licznych publikacji we Włoszech, Francji, Anglii, USA i Japonii było zewnętrznym dowodem uznania. Życiorys Lempickiej, mogący służyć jako tworzywo dla scenariusza filmowego, obfituje w podniecające przygody i wydarzenia, rozgrywające się na rozległym obszarze pomiędzy rodzinną Warszawą, Petersburgiem, Paryżem, Hollywood i Nowym Jorkiem. Urywa się w miejscowości Cuernavaca w Meksyku, gdzie artystka zmarła w 1980 r., osiągnawszy sędziwy wiek 82 lat. Upodobanie do ekscentrycznych i teatralnych gestów nie opuszczało jej do końca. W wykonaniu ostatniej woli jej prochy rozrzucone z helikoptera spadły na stoki pobliskiej góry Popocatepetl.

O rodzinie i okresie spędzonym w domu rodzicielskim informacje pozostają nader skąpe. Są w nich istotne luki i nieścisłości. Wedle wiarygodnych źródeł Lempicka urodziła się jako Tamara Górská, w Warszawie w 1898 r. w zamożnej rodzinie inteligenckiej. Jej ojciec, adwokat Górski, związany był z kołami finansjery Warszawy i Petersburga. Ważna rolę

country. The Italian travels left their permanent traces in the mind of the future artist and determined the range of her interests. The western route led to St. Petersburg, where she stayed in the residence of her rich aunt and was introduced to the atmosphere of the salons and the charm of luxury. The city, with its classical complex of the Winter Palace, Tsarskoye Selo, the Champs de Mars, its stylistically uniform architecture, designed by Rastrelli shaped the artist's tastes and likings.

This was probably the source of her indulgence in elegance as a *façon d'être* and the salon-like treatment of her themes. She could also have been inspired by the Hermitage collection of Italian and German renaissance art, especially by Cranach the Elder, whose art introduced her to the problems associated with painting nudes and portraits. We do not know if Lempicka started her art studies in the Petersburg Academy or in one of the numerous private schools. In St. Petersburg she met a charming young man, Tadeusz Lempicki, who came from a Polish gentry family, and married him at the age of eighteen(?).

When the October Revolution broke out in Russia, Lempicki found himself in trouble and took the first opportunity to emigrate to the West, together with his wife. Soon they arrived in Paris where they shared the sad fate of emigrés and where their daughter Kizette was born; her image constantly returns in her mother's paintings. Living with limited means and fighting against adverse fate, Lempicka started putting into practice the ideal life of a modern woman; she wanted to be an artist, an independent person and not merely a setting for her husband's career. She started studying with André Lhote and Maurice Denis. She did not remain with them too long, just enough to be able to find her own place among the artistic trends and fashions of Paris. Deciding to become a permanent resident in France, Lempicka made a number of diverse artistic and social contacts, mainly independent of the Polish colony. She kept the name of her husband (who left her and returned to Poland), adding the "de" particle.* She soon became popular within top social circles. She was admired for her talent, beauty, charm, eccentric clothes, elegance and independence. She was considered the embodiment of the ideal woman of her times. Her portraits and self-portraits were interpreted from this point of view. She painted herself in a ski costume against the background of the snow-covered slopes of Saint Moritz or behind the steering wheel of an automobile. Her *Self-Portrait Behind the Steering Wheel* had a role in creating the myth of the modern Amazon who challenges both men and petrified social rules. When *Galerie des Arts*, the Paris monthly, devoted a special issue to the *années folles* (February 1979) it used this painting on the cover with a note: "Tamara de Lempicka, the Symbol of Women's Liberation, 1925." Her first

*In Polish this sounds rather strange and in France it is a symbol of nobility. The gesture can be viewed as snobbish, but what is probably more important, was the wish to get away from the status of a foreigner and melt into the cosmopolitan Bohemia.

w rodzinie odgrywały oświecone kobiety—matka Malwina (z domu Decler) i babka Klementyna, która z młodziutką Tamarą odbyła podróż do Włoch w intencji pokazania uzdolnionej plastycznie wnuczce świetności dawnej sztuki tego kraju. Włoskie perygrynacje zostawiły trwały ślad w umysłowości przyszłej malarki i wyznaczyły krąg jej zainteresowań. Kolejnym celem



podróży był Petersburg, gdzie w rezydencji bogatej ciotki miała sposobność wcześniej poznać urok luksusu i atmosferę salonów. W mieście tym ukształtował się jej smak i upodobania—pod wpływem otoczenia, w którym dominował wszak porządek klasyczny wielkich kompleksów dworskich Pałacu Zimowego, Carskiego Siola, Pola Marsowego i jednorodna stylistycznie architektura Rastrellego.

Tamara de Lempicka
Portrait of Irena Kleinman
pencil, 11 1/4 x 6 1/4 in. (28.5 x 16 cm)
signed and dated: Tamara Górska 1915
Executed in Warsaw
Private coll. New York City



individual exhibition, which opened the door to her career, took place in 1925 at the Milan Gallery, Bottega di Poesia, which belonged to an art patron, the Italian prince Emanuel di Castelbarco. She probably met d'Annunzio there. The aging writer, an almost legendary winner of ladies' hearts, had allegedly

Tamara de Lempicka — Lilies in a jar

Być może stąd bierze początek lubowanie się w elegancji jako "façon d'être", a także "salonowość" w traktowaniu tematu malarskiego. Źródłem inspiracji mogły być także zbiory Ermitażu i znajdujące się tam malarstwo włoskiego i niemieckiego Odrodzenia, zwłaszcza Cranacha Starszego, które wprowadziło ją w problemy aktu i portretu. Nie wiadomo, czy artystka rozpoczęła studia malarskie w petersburskiej Akademii, czy też uczęszczała na zajęcia do jednej z licznych szkół prywatnych. W Petersburgu poznała powabnego młodzieńca Tadeusza Lempickiego, pochodzącego z polskiej rodziny ziemiańskiej i w wieku lat 18 (?) została jego żoną.

Gdy w Rosji wybuchła rewolucja, Lempicki popadł w duże tarapaty i przy nadarzającej się okazji wraz z żoną wyruszył na Zachód dzieląc smutny los emigrantów. Wkrótce znaleźli się w Paryżu, gdzie przyszła na świat ich córka Kizette, której wizerunek pojawi się wielokrotnie w obrazach matki. Żyjąc w niedostatku, wbrew przeciwnościom losu, Lempicka przystąpiła do realizacji nowoczesnego ideału życia kobiety; chciała zostać artystką, osobą niezależną, a nie tylko oprawą dla kariery współmałżonka. Zabrała się do pracy nad sobą studiując u André Lhote'a i Maurice Denisa. Nie przebywała tam długo, ale wystarczająco by za sprawą tych malarzy określić własne miejsce wśród nurtów i mód eksplodujących w tym czasie w nadsekwąńskiej stolicy. Decydując się na stały pobyt we Francji, Lempicka nawiązała szerokie kontakty artystyczne i towarzyskie, głównie poza kolonią polską. Zachowała nazwisko męża, który ją opuścił (i powrócił do Polski), dodając do niego przyimek "de"

Tamara Lempicka szybko zdobyła popularność w kręgu śmietanki towarzyskiej. Podziwiano jej talent, urodę, wdzięk, ekscentryczne stroje, elegancję i samodzielność. Uchodziła za ucieleśnienie wzoru kobiety odpowiadającego duchowi czasu. Tak odczytywano jej portrety i autoportrety. Malowała siebie w stroju narciarskim na tle ośnieżonych zboczy Saint Moritz lub za kierownicą samochodu. *Autoportret za kierownicą* uczestniczył często w kreowaniu mitu współczesnej amazonki, rzucającej wyzwanie płci męskiej i stostniałym porządkom obyczajowym. Paryski miesięcznik *Galerie des Arts* w specjalnym numerze poświęconym "szalonym latom" (luty 1979 r.) umieścił go na okładce i zaopatrzył w komentarz: "Tamara de Lempicka, symbol wyzwolenia kobiet, 1925".

Pierwsza, indywidualna wystawa, która otworzyła jej drogę do kariery, odbyła się w 1925 r. w mediolańskiej galerii Bottega di Poesia, należącej do mecenas sztuki, włoskiego księcia Emanuela di Castelbarco. Tam też najpewniej poznała d'Annunzia. Starzejący się już pisarz, otoczony legendą zdobywcy serc niewieścich, zapalał ponoć afektem do "la belle polonaise". Na jego zaproszenie Lempicka przybyła do posiadłości d'Annunzia

*W języku polskim brzmi to dziwnie, a we Francji oznacza przynależność do stanu szlacheckiego. Gest ten można by wytłumaczyć snobizmem, ale chyba bardziej zdecydowała chęć odcięcia się od statusu cudzoziemca i całkowitego stopienia się z środowiskiem bohemy o zabarwieniu kosmopolitycznym.

fallen in love with *La belle polonaise*. Having received an invitation, Lempicka went to d'Annunzio's estate in Vittoriale (in 1927) to paint a portrait of her host. The portrait was never painted, but, as we can gather from the diary of d'Annunzio's housekeeper (and mistress), which was published in Milan by Franco Maria Ricci, in a bibliophile edition (1977), the pretty painter remained indifferent to the "Commandante's" courtship, although she valued his friendship and felt honored by it and by the fact that she had entered the luxuriously furnished "Leda's

w Vittoriale w 1927 r. z zamiarem malowania portretu gospodarza, do czego zresztą nie doszło. Natomiast lektura dziennika ochmistrzyni, tudzież metresy pisarza, zawierającego szczegółowy opis tej wizyty a opublikowanego w bibliofilskim albumie wydanym we Włoszech (wyd. Franco Maria Ricci, Mediolan 1977), pozwala domyślać się, że urodziwa malarka choć cenila sobie tę znajomość i wyróżnienie i chociaż przekroczyła próg urządzonego z przepychem "pokoju Ledy", pozostała nieczuła na zaloty "Commandante". Niedośzły zapewne romans miał ładny prolog i epilog, godny jego bohaterów. Gospodarz przywitał gościa wystrzałami armatnimi, a po rozstaniu, umyślny jeździec wręczył Tamarze prezent w postaci okazałego pierścienia.

Wytworny świat pociągał ją jak barwny i migotliwy spektakl. Uczestnicząc w nim, wprowadzała go w ruch swoją sztuką. Malowała arystokratów, koronowane głowy, tancerki, uczonych, przystojnych panów, damy i dziewczyny z "demi-monde". Zawarcie nowego małżeństwa z węgierskim baronem Kuffnerem pozwoliło rozszerzyć krąg towarzyskich koneksji. Kreowała swoje życie osobiste z takimże rozmachem, z jakim projektowała nowe stroje i nowy dom. Willa przy ulicy Guy de Maupassant w Paryżu, zbudowana wedle projektu architekta Mallet Stevensa, budziła sensację ze względu na użyte tam nowoczesne materiały i urządzenia wewnątrz w modnym wówczas stylu geometrycznym. Paryż oklaskiwał wszelkie nowości we wzornictwie i w modzie. Jules Romain wspominając atmosferę Montparnassu zanotował: "było to jedyne, niepowtarzalne miejsce na świecie; był to jedyne, niepowtarzalny moment". Słowa te odnoszą się do gwałtownie ujawnionej potrzeby upajania się życiem. Przekonanie, że po rzezi na frontach wojny światowej nastąpiła era rozumu i postępu, znalazło ujście w nastrojach euforycznych. Zawrotne kariety gwiazd Mistinguett i Josephine Baker, najnowsza linia "haute couture", charleston, shimmy, foxtrot królujący na parkietach, rozluźnienie obyczajów, erotyzm, moda krótkich sukien i "chłopczycy"—oto niektóre cechy "szalonych lat" dwudziestych.

Myśl artystyczna podążała tym samym hedonistycznym torem. Sztuka chciała wyrazić afirmację życia, dążenia i oczekiwania epoki. Na tym podłożu rozwijał się zespół idei art deco, które połączyły racjonalistyczną doktrynę kubizmu, a ściślej puryzmu, z dekoracyjną estetyką secesji. Dawna awangarda weszła w fazę umiarkowania. Neokubizm reprezentowany przez Henri Roger de la Fresnaye'a, André Dunoyer de Segonzac'a i André Lhote'a wracał do przedmiotowego świata. Odejście od kubizmu było ceną pojednania sztuki z rzeczywistością zmysłową, poprzednio lekceważoną. Praktyka odkrywała nowe obszary doświadczeń. Odwoływano się do francuskiej tradycji malarstwa, by przywrócić jej przerwana ciągłość. Dla wielu bliższy był teraz



Tamara de Lempicka—*Key and Hand*, 1941
Private coll., Buenos Aires

room." The unsuccessful romance had a worthy prologue and epilogue: the host welcomed his guest by firing a cannon salute, and after they had parted, a messenger handed Tamara a gift—an imposing ring.

The elegant world fascinated her as a colorful, shimmering performance. Participating in it, she kept it in motion with her art. She painted aristocrats, members of royal families, dancers, scholars, good looking gentlemen, beautiful ladies and girls from the *demi-monde*. Her second marriage, to a Hungarian baron, Kuffner, allowed her to widen the scope of her social connections. She shaped her private life with the same dash that she designed new clothes and her new house. The villa in the rue de Guy de Maupassant in Paris, from a design by Mallet Stevens, created a sensation with the modern materials used to erect it and with its interior decoration, in the then fashionable geometric style. Paris welcomed all novelties in design and fashion. Reminiscing on the atmosphere of Montparnasse Jule Romain noted: "This was the only unique place in the world, the only unique moment." He was referring to the suddenly manifested penchant for enjoying life. The belief that after the slaughter of the First World War there would come an era of reason and progress found its outlet in euphoric moods. The giddy careers of stars like Mistinguette and Josephine Baker, the most recent fashions of haute couture, the charleston, shimmy and foxtrot that ruled the dance floors, the relaxation of morals, eroticism, shorter skirts and "boy-like" hairstyles—these were only some features of the "wild" twenties.

Artistic thought followed the same hedonistic track. Art wanted to express the affirmation of life, the expectations and aspirations of the times. This was the background for the developing ideas of art deco, which combined the rationalistic doctrine of cubism, or, more accurately, purism, with the decorative esthetic of art nouveau. The former avant-garde entered the moderate phase. Neo-cubism, represented by Roger de la Fresnaye, André Dunoyer de Segonzac and André Lhote, came back to the world of objects. The retreat from cubism was the price art paid for reconciliation with the formerly neglected physical reality. Newer and newer areas for experiments were being discovered. References were made to the tradition of French painting in order to restore its broken continuity. Many artists felt closer to Courbet, Géricault and Ingres than to Cézanne.

Lempicka's art, both enchanted with the glorious examples of earlier paintings and stained with the formal influences of the *École de Paris*, existed as if at the crossroads of two great systems: neoclassicism and synthetic cubism. But her attachment to the classical, to the idea of the invariable, extra-temporal standard of beauty, was more apparent. Lempicka's paintings reminded one of various masters who stressed theatrical pose and gesture and the



Tamara de Lempicka
Portrait of Dr. Boucard, 1929



Tamara de Lempicka
Tamara in Green Bugatti, 1925
Private coll.



*Tamara de Lempicka—Kizette au balcon, 1927
Coll. Musée Georges Pompidou, Paris*

physical values of the characters. Both these elements she found in Ingres who, not accidentally, is often called the father of modern art. "Perverse Ingresism"—that is what critics wrote about her style. The French art historian, Germain Bazin, however, pointed to another source of inspiration, namely the Italian mannerism of the Florentine School represented by Pontormo and Parmegianino—artists for whom a wavy line, *linea serpentina* and *contrapposto*, which harked back to the gothic, were supreme forms of beauty. Lines like these can also be found in the fashions of the times, which launched serpentine silhouettes and arch-shaped flounces.

In her portraits and nudes Lempicka portrays with equal elegance both the dignity of a human being and his vanity and pride, pushed to the point of being ridiculous. Good-looking men, often slightly mannered, present themselves with the chic of fashion magazine models, while women, loaded with sex appeal, expose their lazy, huge, well-groomed bodies. The lack of a psychological interpretation of the model is compensated for by the richness of artistic means of expression—realistic texture, brightness of color, and the careful, delicate contrasts of light and shadow. A drapery, a pleat of the dress, a wave of hair, the shape of a hand, the contours of eyes and lips—all this was to give a reliable picture of the scene and the times.

Tamara de Lempicka's work received notice in both the French and American press. She was also known in Germany, through an exclusive women's magazine *Die Dame*. The interest of the Polish press in the life and career in this talented compatriot in Paris is also significant. Articles about her and numerous reproductions of her work were prominent both in papers and in illustrated magazines: *Kurier Polski*, *Kurier Warszawski*, *Czas*, *Kobieta Współczesna*, *Światowid*, *Świat* and *La Pologne* (published in French). The first time that Lempicka was mentioned in the Polish press was on 24 December 1925 in *Kurier Polski* (Polish Courier), on the occasion of an exhibition of her works in Milan. In his introduction to the catalogue published along with the exhibition, the critic Jacques Reboul wrote, in a rather personal tone: "The enthusiasm which directed you, Madam, to new schools of painting made you learn, made you create, and permitted you to acquire your amazing skill at an age when many painters are still learning." *Kurier Warszawski* (Warsaw Courier, 22 December 1926) insisted that "Mrs. Tamara Lempicka starts from different, more radical, post-cubist assumptions." *Kobieta Współczesna* (Modern Woman, 20 February 1931) published a report by a Polish journalist about her visit to Lempicka's studio in Paris. The illustrated *Światowid* printed color reproductions of her new works, under the title "A Polish Artist in Paris: Tamara Lempicka." *Gazeta Warszawska* (Warsaw Gazette, 4 November

Courbet, Géricault i Ingres aniżeli Cézanne.

Malarstwo Lempickiej zapatrzone w świetne wzory dawnego malarstwa, jak też naznaczone wpływami formalnymi *École de Paris*, znajdowało się jakby na przecięciu dwóch wielkich systemów: neoklasycyzmu i kubizmu syntetycznego. Jednak bardziej odsłaniało swoje przywiązanie do klasyki, do klasycznego piękna niezmiennego i pozaczasowego. Obrazy Lempickiej przywodzą na myśl różnych mistrzów, u których poza teatralną, gest oraz dążenie do uwypuklenia walorów cielesnych postaci wysuwa się na pierwszy plan. Obydwa pierwiastki artystka znajdowała u Ingesa, nie przypadkowo zwanego przez niektórych "ojcem sztuki współczesnej".

"Ingresisme perverse"—pisali krytycy o jej stylistyce. Francuski historyk sztuki Germain Bazin zwraca však uwagę na inną proweniencję, którą miało stanowić malarstwo manierystów włoskich szkoły florenckiej—Pontormo, Parmegianino—artystów, dla których najwyższym wyrazem piękna była linia wijąca się, serpentynowata (*linea serpentina*) i kontrapost wywodzący się jeszcze z gotyku. Linie taką można prześledzić także w ówczesnej modzie lansującej sylwetkę węzowatą i falbany o łukowatym kroju. W portretach i aktach utrwałała Lempicka z jednakowym wyczuciem elegancji, zarówno godność istoty ludzkiej, co próżność i pychę aż do granic śmieszności. Dorodni mężczyźni, niekiedy z oznakami zmanierowania, prezentują się z szykiem niczym modele z żurnala, zaś kobiety naelektryzowane sex-appealem, eksponują swoje nieco leniwe, masywne i wypiełgnowane ciała. Brak psychologicznej interpretacji modelu rekompensuje bogactwo malarskiej ekspresji—fizykalna struktura materii, świetlistość koloru, staranny modelunek w partiach rozświetlonych i zaciemnionych. Draperia, fałda na sukni, ułożenie włosów, kształt dłoni, rysunek oczu, ust—wszystko to miało uzmysłowić wiarygodność obrazu i czasu.

Twórczość Lempickiej znajdowała rezonans w prasie francuskiej i amerykańskiej. W Niemczech znana była z okładek ekskluzywnego czasopisma kobiecego *Die Dame*. Znamienne jest zainteresowanie prasy polskiej życiem i osiągnięciami utalentowanej rodaczki na paryskiej scenie sztuki. Piszą o niej i zamieszczają liczne reprodukcje gazety oraz czasopisma ilustrowane: *Kurier Polski*, *Kurier Warszawski*, *Czas*, *Kobieta Współczesna*, *Światowid*, *Świat* i ukazująca się w języku francuskim *La Pologne*. Pierwsza wzmianka w prasie polskiej ukazała się w *Kurierze Polskim* (24.XII.1925) w związku z otwarciem wystawy prac malarki w Mediolanie. We wstępie do katalogu tej wystawy, utrzymanym w tonie dość osobistym, krytyk Jacques Reboul pisał: "Zapał, który skierował Panią do nowych szkół malarskich kazał Pani poznać, tworzyć i zdobyć w tak młodym wieku zdumiewające mistrzostwo, gdy tylu malarzy jest

1931) informed its readers that a successful exhibition of Polish art in Pittsburgh was held which presented the works of Ślodziński, Pruszkowski, Jamontt, and Tamara Lempicka. At the same time American correspondents in Paris commented on the unmistakable air of "publicity" surrounding the newly discovered talent. Here is a sample from the New York cultural magazine, *Vanity Fair* (1927): "Polish Parisian Tamara de Lempicka has become an art sensation of the past two seasons in the French capital. Her paintings, which can be seen in current exhibitions and in official salons, and the unusually innovative way she designed the interior of her house at Rue Guy de Maupassant—these have become the topic of the day in the city on the Seine."

Świat (The World) never missed the opportunity to remind its readers about Lempicka and interviewed her during her brief stay in Warsaw in 1932. From the interview, entitled *A Woman of Warsaw: An Attraction At Paris Exhibitions*, we learn among other things, that "she is a great asset to our propaganda in the international art market of Paris"; we also find a few cutting remarks concerning her stay in d'Annunzio's villa. While she visited Poland first time (then two more trips) a few of her works were then exhibited in the Zachęta gallery. Among the various articles and reviews one deserves special attention: it is an article in *La femme polonaise* (1933), in which the writer points out similarities between Lempicka's paintings and the sculptures of Edward Wittig. He saw a kinship mainly in the specific rhythm, which evoked "a mathematical squaring of the picture," and in her penchant for geometrical, simple forms, which created sculpture-like illusions. Lempicka also took part in the National Fair in Poznań (1929), where she sent two paintings, which received bronze medals. It is quite probable that on this occasion she became a member of "Cercle des Artistes Polonais à Paris," an association founded by August Zamoyski, whose members included Józef Pankiewicz, Henryk Gotlib, Alicja Halicka, Janina Kowarska and Mela Muter. Her name was often mentioned in connection with the group of Polish artists living in France. However, she was the only person of the group who managed to attract the interest of the mass media. The press reported every aspect of her life—her new clothes, parties, furniture for her bedroom, and the distinguished figures who visited her home.

This was at the peak of her career. She posed for some of the top photographers, but she probably designed the setting herself for they complemented her own style and the climate of art deco. Photographs of Tamara at her easel, in elegant evening dresses, against the background of modernist interiors, document the style of the period. One can read a great deal in them: the etiquette, the manners, the so-called bon-ton, which a member of the snobbish *crème de la crème* had to go by. A slight violation of

jeszcze uczniami." *A Kurier Warszawski* (22.XII.1926) donosi, iż "z odmiennych, bardziej radykalnych, postkubistycznych założeń malarskich wychodzi pani Tamara Lempicka". W *Kobiecie Współczesnej* (20.I.1931) ukazuje się relacja polskiej dziennikarki z odwiedzin w pracowni Lempickiej w Paryżu. Ilustrowany *Światowid* drukuje wielobarwne reprodukcje jej nowych prac opatrując je tytułem *Polski artysta w Paryżu: Tamara Lempicka*. *Gazeta Warszawska* (4.XI.1931) nie zapomni poinformować czytelników o sukcesie wystawy polskiego malarstwa w Pittsburghu, w której obok Ślodzińskiego, Pruszkowskiego, Jamontta wystawiała Tamara Lempicka. Równocześnie korespondenci prasy amerykańskiej w Paryżu z sympatią odnieśli się do zauważalnej aury "publicity" wokół nowo ujawnionego talentu. Oto próbka zaczerpnięta z nowojorskiego czasopisma kulturalnego *Vanity Fair* (1927): "Tamara de Lempicka polska paryżanka, stała się malarską sensacją ostatnich dwóch sezonów we francuskiej stolicy. Jej płótna, które oglądać można na bieżących wystawach i w salonach oficjalnych, jak i wyjątkowo nowatorski charakter wnętrza jej domu przy ulicy Guy de Maupassant—zaprojektowany przez nią samą—stały się tematem dnia w nadsekwafskim mieście." *Świat*, który nie opuszczał okazji, żeby przypomnieć malarce czytelnikom, przeprowadził z nią wywiad w czasie jej krótkiego pobytu w Warszawie w 1932 r. opatrując go tytułem *Warszawianka atrakcją wystaw paryskich*. Z wywiadu dowiadujemy się m.in. że "jest znakomitą atrakcją propagandy naszej na paryskim, międzynarodowym rynku". Jest tam także garść uszczypliwych informacji o jej pobycie w willi d'Annunzia. Ta pierwsza wizyta artystki w kraju ojczystym (w sumie odwiedziła Polskę trzykrotnie w związku z procesem rozwodowym) zbiegła się ze skromnym udziałem w wystawie w "Zachęcie". Wśród różnych wzmianek i ocen na uwagę zasługuje interesujące rozważanie zamieszczone w czasopiśmie *La femme polonaise* (1933), którego autor podnosi podobieństwo malarstwa Lempickiej z rzeźbą Edwarda Wittiga, upatrując je w poczuciu rytmu sprawiającym "matematyczne spotęgowanie obrazu" oraz—w upodobaniu to form geometrycznych i uproszczonych, dających złudzenie rzeźby. Lempicka brała także udział w pokazie sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r., na którą wysłała dwa obrazy uhonorowane brązowym medalem. Niewykluczone, że z tej okazji zgłosiła akces do założonego przez Augusta Zamoyskiego "Cercle des Artistes Polonais à Paris", zrzeszenia, do którego należeli m.in. Józef Pankiewicz, Henryk Gotlib, Alicja Halicka, Janina Kowarska, Mela Muter. Faktem jest bowiem, że jej nazwisko łączono z grupą malarzy polskich rezydujących we Francji. Była jednakże w tej zbiorowości jedyną osobą, która zdołała wytworzyć wokół siebie klimat zaciekawienia ze strony masowych środków przekazu.



*Tamara de Lempicka—Adam and Eve, ca. 1932
Coll. Petit Palais, Geneva*

the rules of impeccable behavior, however, or the provocation of a small scandal, was considered good form. A woman-painter exhibiting quite sensual poses of nude characters could find herself in trouble with the defenders of morality, even in libertine France. This is actually what happened when her painting, *Adam and Eve*, was used as a motif for a poster advertising the play entitled *Sexualité*. It was confiscated as an offense to morality, but the police officer who signed the sequestration document immediately sent a private letter to the painter, expressing his desire to purchase the painting for his private collection.

Lempicka's contacts with American artistic circles began with her participation—along with fourteen other Polish artists—in an international exhibition organized by the Carnegie Institute in Pittsburgh. *The New York Times* (20 October 1929) noted: "Tamara Lempicka Provides a Polish Sensation" (referring to *The Portrait of Doctor Boucard*); while *The Post Dispatch* (16 March 1930) claimed that the paintings of two Polish artists Mela Muter and Tamara Lempicka were among the best exhibited. In the spring of 1939 Lempicka and her husband travelled to the United States, a fact reported by *The New York Herald Tribune*, which also informed its readers about a forthcoming exhibition of her works at the New York gallery of Paul Reinhardt.

The outbreak of the Second World War cut her off from Europe, deprived her of her home, her friends and, most importantly, of the cultural background in which she had lived throughout her adult life. America was hospitable to her, but remaining here meant opening a new chapter of her life, full of question marks at the time. At the beginning, largely due to the previously acquired impetus, things went well, as witnessed by the numerous exhibitions in various parts of the country. First she settled in Beverly Hills, the most elegant section of Los Angeles, in a villa formerly belonging to King Vidor. One could meet famous Hollywood stars there: in one photograph we see Tamara, still lovely, with the well-known actor Charles Boyer. Her name, preceded by the aristocratic title "baroness," was often mentioned in the local press. The war was still being waged; thus, it is not surprising that the painter took part in many patriotic undertakings. *The San Diego Tribune* (10 March, 1941), in an article entitled *The Art of a Baroness to Help the Poles* informed its readers about the opening of an exhibition in Julian Levy's Gallery and about an auction organized to support the Paderewski Foundation. The same piece of news was repeated in *The New York Times*. The artist's compassion and support for fighting Poland was highly appreciated by the Polonia circles of California. The press also showed interest in Lempicka's other spectacular initiatives, such as a public contest for a model for a painting. Thus she was a popular personality again, gave interviews for women's magazines on cosmetics and

Prasa donosiła o toaletach, przyjęciach, o urządzeniu sypialni i o znakomitościach goszczących w jej domu.

Artystka była u szczytu kariery. Pozuje przed obietywami czołowych fotografów, lecz sztafarz do zdjęć komponuje najprawdopodobniej sama—jest bowiem w jej stylu i w klimacie malarstwa art deco. Zdjęcia Tamary przy sztalugach, w wytwornej toalecie wieczorowej, na tle modernistycznego wnętrza, mają dziś wartość dokumentu. Można w nich odczytać wzorce etykiety, manier, tzw. bon tonu, który obowiązywał snobistyczną śmietankę towarzyską. Do dobrego tonu należało wszakże umiarkowane naruszenie tego, co uznaje się za nienaganne czy wręcz sprowokowanie skandaliku. Malarka wystawiająca obrazy z obnażonymi postaciami o wymowie wielce zmysłowej mogła się narazić stróżom obyczajowości nawet w libertyńskiej Francji. Tak się w istocie stało z kompozycją *Adam i Ewa*, która posłużyła jako motyw plakatu do sztuki *Sexualité*. Uległ on konfiskacie pod zarzutem obrazy moralności, ale prefekt policji podpisujący decyzję sekwestru kieruje natychmiast list prywatny do malarki, wyrażając pragnienie zakupu obrazu do swojej kolekcji.

Kontakty Lempickiej z środowiskiem amerykańskim zapoczątkował jej udział—w grupie 14 artystów polskich—w wystawie międzynarodowej zorganizowanej przez Carnegie Institute w Pittsburghu. *The New York Times* (20.X.1929) zanotował: "Tamara Lempicka dostarcza polskiej sensacji" i zalicza do niej *Portret doktora Boucarda*, a *The Post Dispatch* (16.III.1930) przyznał, że obrazy dwóch Polek—Meli Muter i Tamary Lempickiej należą do najlepszych. Na wiosnę 1939 r. Lempicka wraz z mężem odbyła podróż do Stanów Zjednoczonych, o czym doniósł *The New York Herald Tribune* informując o planowanej wystawie w nowojorskiej galerii Paula Reinhardta.

Wybuch wojny odciał ją od Europy, pozbawił domu, grona przyjaciół, a co najważniejsze—gleby kulturowej, w której przebiegało jej dojrzałe życie. Ziemia amerykańska przyjęła ją gościnnie, ale tu rozpoczął się nowy rozdział pełen znaków zapytania. Początkowo, jakby siłą poprzedniego rozmachu, rzeczy rozwijały się wcale pomyślnie, o czym świadczy kalendarz wystaw w różnych częściach kraju. Osiedliła się zrazu w Beverly Hills, najelegantszej dzielnicy Los Angeles. W jej willi, należącej niegdyś do Kinga Vidora, można było spotkać słynne gwiazdy Hollywoodu. Na jednym ze zdjęć widzimy urodziwą wciąż Tamare w towarzystwie znanego amanta filmowego Charlesa Boyera. Na łamach prasy lokalnej pojawia się jej nazwisko poprzedzone artystokratycznym tytułem "baroness". Toczy się wojna, nic więc dziwnego, że malarka zgłasza się do szeregu patriotycznych akcji. *The San Diego Tribune* (10.III.1941) doniósł w notatce zatytułowanej *Sztuka baronowej na rzecz pomocy Polakom* o otwarciu wystawy w galerii Juliana Levy i o aukcji dla zasilenia

cooking, taking the opportunity to popularize Polish cooking.

But her art has lost its former power and splendor. She worked on the same themes—portraits, still lifes, compositions, drawing inspiration from Mexican art. The artist lived in a luxurious studio in Manhattan, but, even though she seemed to be in the center of everything that was going on in American art, she remained slightly on the sidelines. She was discouraged by the domination of non-figurative trends in art and the lack of understanding of the critics for other alternatives. She proudly expressed her point of view before the exhibition in the Luxemburg Gallery: "Because of disagreements regarding opinions on the current situation in art, Tamara de Lempicka rejected all exhibition proposals until 1972."

In 1962 she moved to Houston, but spent the greater part of the year at Cuernavaca, in a villa, picturesquely situated among the verdant vegetation of Mexico. As happened wherever she lived, she brought her personality into her home. Simple things—the colors of the walls, the flowers in vases, the tablecloths and silver, the arrangements of furniture, the beds of flowers and bushes in the garden, the proportions of light and shade, the choice of high and low evergreens, the pattern of stones on the lawn everything breathed peace and harmony, as if the world had come to a standstill. She still made short trips to Europe (in Paris she stayed at the Ritz—where else could she?), still displayed her feminine charms, ever resistant to age. She impressed everyone, both men and women. Those who knew her say that in her old age she still electrified, and irritated with her theatrical gestures, her authoritative voice. The way she dressed and her silky, golden hair were impossible to imitate.

Her fancy berets, turbans, hats, which she designed herself aroused feelings of envy. "Her beauty was thrilling," says François Gilot in the Paris magazine *Vogue* (1980), recollecting his conversations with the sixty-eight year old artist—"the bright redness of her lips, contrasted with her pale complexion, counterpointed the line of her aquiline nose. Everything in her, from bright glances to vivid gestures, vibrated with energy. Her left hand was usually lifted in the air, as if she did not feel the weight of the huge bracelet of a fascinating, original shape."

Having overcome all obstacles and having spent the last of my so painfully gathered funds, I found myself at the front door of Casa Tres Bambus, in a suburb of Cuernavaca, but Tamara de Lempicka was by then dead. I was too late, but some strange force had brought me there.

I spent several days there, talking and rummaging through documents, as a guest of Kizette Foxhall, Tamara's daughter, who, by the way, has inherited the charm and beauty of her parents. Apart from the hostess, a gardener and a maid, there was no one



Funduszu Paderewskiego. Wiadomość tę powtórzył także *The New York Times*. Współczucie i pomoc okazywane przez artystkę dla walczącej Polski było wysoko oceniane przez koła polonijne w Kalifornii. Równocześnie prasa podchwytowała inne spektakularne inicjatywy Lempickiej, np. konkurs publiczny na modelkę do obrazu. Była więc znów osobą popularną, udzielała wywiadów dla prasy kobiecej na tematy poradnictwa

*Tamara de Lempicka—Portrait of Ira P.
Private coll., Buenos Aires*



Tamara de Lempicka
Portrait of Grand Duke Gabriel, ca. 1927
Private coll.

kosmetycznego i kulinariów, popularyzując przy tej okazji kuchnię polską.

Lecz malarstwo jej nie posiadało już dawnej siły i blasku. Artystka pracuje nad tymi samymi tematami—portret, martwa natura, kompozycja; inspiruje się także kolorytem meksykańskim. Mieszka w luksusowym studio na Manhattanie i mimo, że znajduje się w centrum wszystkiego, co się rozgrywa w amerykańskiej sztuce, pozostaje nieco na uboczu. Zniechęca ją zdominowanie sztuki przez kierunki nieprzedstawiające i brak zrozumienia krytyki dla innej alternatywy. Swoją postawę dumnie skomentowała przed wystawą w galerii Luxemburg: "Z powodu rozbieżności w poglądach na sytuację w sztuce Tamara de Lempicka odrzuciła wszelkie propozycje wystaw aż do 1972 r."

W 1962 r. Lempicka przeniósł się do Houston, ale znaczna część roku przebywała w Cuernavaca, w willi położonej malowniczo wśród bujnej przyrody Meksyku. Tam, jak wszędzie gdzie zakładała dom, wniosła część swojej osobowości. Rzeczy pospolite—kolor ścian, układ kwiatów w wazonie, nakrycia do stołu, sąsiedztwo sprzętów, rytm rabat z kwiatami i krzewami w ogrodzie, dozowanie światła, dobór wysokiej i niskiej zieleni, kamieni na trawniku—wszystko to ewokowało uczucie spokoju i harmonii. Jakby świat zastygł i znieruchomiał. Odbýwała krótkie podróże do Europy (w Paryżu zatrzymywała się u Ritza, bo gdzieżby indziej). Niezmiennie roztaczała wokół siebie urok kobiecości nieuznający wieku; udzielał się on tak mężczyznom, jak i kobietom. Wedle świadectwa osób, które ją znały, aż do późnych lat życia elektryzowała i irytowała zarazem teatralnością gestów, autorytatywnością głosu. Miała niepowtarzalny sposób ubierania się i pielęgnowania złocisto-jedwabistych włosów.

Budziły zazdrość jej fantazyjnie wymodelowane berety, turbany, zawoje własnego pomysłu. "Jej uroda była przejmująca—píše François Gilot w paryskim *Vogue* (1980) wspominając rozmowy z 68-letnią malarką—ostra czerwień na wężowatych ustach wydobywająca błądź karnacji skóry kontrapunktowała linię orlego nosa. Wszystko w niej, od bystrego spojrzenia do żywej gestykulacji, pulsowało rzadko spotykaną energią. Jej lewa ręka znajdowała się z reguły w pozycji zawieszonyj w powietrzu, jakby nie czuła ciężaru potężnej bransolety, której kształt i oryginalna oprawa fascynowała mnie".

Gdy pokonując przeszkody i wypłukawszy się z uciulanych funduszy stanąłem latem 1980 r. przed wejściem do Casa Tres Bambus na przedmieściu Cuernavaca, Tamara Lempicka już nie żyła. Spóźniłem się. Ale jakaś niewytłumaczalna siła przywiodła mnie tam. Jako gość Kizette Foxhall, córki Tamary, która nawiasem mówiąc odziedziczyła po rodzicach powaby ciała, spędziłem tam kilka dni na rozmowach i wertowaniu teczek z dokumentacją. Poza gospodynią domu, ogrodnikiem i dziewczyną

else in this spacious villa, built in the style of a Japanese pavilion and literally steeped in aromatic vegetation. I could feel (perhaps because I very much wanted to) the spiritual presence of the artist—her micro-world was there, in the organization of space. I could not help seeing Kizette Foxhall as if she were still *Kizette au Balcon*, in my favorite painting (1926)—a pretty little girl looking audaciously at the world of adults. From time to time she introduced Polish words, or even whole sentences, into the conversation. The Polish language entered the house for good with the appearance of Mrs. Beata Stebelska, her next door neighbor; she still remembered the "Ziemiańska" café, the sophisticated "Herse" fashion store and other pre-war attractions of Warsaw. Thus my long travels brought me to this unexpected *polonica*. But I realized at the same time that Tamara Lempicka did not identify herself with any community—ethnic, national, political or cultural. She was open to all the values she found in the places where her fate brought her.

And thus she belongs to universal culture.

by Szymon Bojko

Translated from the Polish by Prof. Edward Czerwinski.

* * *

In 1980, in Japan, the Parco View Printing House published an illustrated album of Lempicka's work. A documentary film about her was made in Sweden; in Poland the producer of the film *Tamara* was Tomasz Pobóg-Malinowski. Several pieces from Lempicka's wardrobe can be seen in the Musée de Vetements in Paris.

In the summer 1984 a theatre in Hollywood ran a play entitled *Tamara*, based on the artist's biography. The advertising posters showed the reproduction of her self portrait, *Behind the Steering Wheel*. The same image reappeared in *The New York Times* (November 1, 1987), announcing the opening of a new play entitled *Tamara* at the Armory on Park Avenue in New York City. In 1987 a new biographical book on Lempicka appeared on the market *Passion by Design. The Art of Tamara de Lempicka*, by Baroness Kizette de Lempicka-Foxhall.

The above article is extracted from a forthcoming book "Polish American Artists in American Art" by Szymon Bojko to be published by Interpress Publishers, Warsaw, Poland.

do pomocy nikogo więcej nie było w tej obszernej willi w stylu japońskiego pawilonu, tonącej dosłownie w aromatycznej zieleni. Czulem (bo może tego silnie pragnąłem) duchową obecność malarki. Mówił o tym ład przestrzenny i wykreowany przez nią mikroświat. Nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że pani Foxhall była dla mnie nadal ową *Kizette au Balcon* z ulubionego obrazu z 1926 r.—ładniutką, dorastającą dziewczynką, spoglądającą z wyzwaniem na świat dorosłych. Od czasu do czasu wtrącała do rozmowy polskie wyrazy, niekiedy całe zdania. Język polski rozbrzmiał przy stole na dobre, gdy w domu pojawiła się pani Beata Stebelska z sąsiedniej willi, pamiętająca kawiarnie "Ziemiańska", salon mody "Hersego" i inne przedwojenne warszawskie rozkosze. Moją długą podróż uwieczniły nieoczekiwane *polonica*. Ale też uprzytomniłem sobie, że Tamara Lempicka nie utożsamiała się z żadną zbiorowością—etniczną, narodowościową, państwową i kulturową. Była otwarta na wartości dostrzeżone w tych miejscach, dokąd los ją zaprowadził.

Należy przeto do kultury uniwersalnej.

Szymon Bojko

* * *

W Japonii ukazał się w 1980 r. nakładem Parco View album, bogato ilustrowany, prezentujący dorobek twórczości Lempickiej. W Szwecji nakręcono o niej średniometrażowy film dokumentalny. W Polsce twórcą autorskiego filmu *Tamara* jest Tomasz Pobóg-Malinowski. Kilka kreacji z toalet Lempickiej zostało włączonych do ekspozycji Musée de Vetements w Paryżu. Pod tytułem *Tamara* szła w Hollywood latem 1984 r. sztuka teatralna, osnuta na tle życia Lempickiej; w afiszach reklamowych posłużono się reprodukcją jej znanego *Autoportretu za kierownicą*. Tenże portret zdobił ogłoszenie w *The New York Times* (1 listopad, 1987) donoszące o premierze nowego przedstawienia—zdarzenia zatytułowanego *Tamara*, odbywającego się w nowojorskiej Zbrojowni na Park Avenue. W 1987 r. pojawiła się na rynku księgarskim nowa pozycja biograficzna o artystce zatytułowana *Passion by Design. The Art of Tamara de Lempicka* napisana przez jej córkę Kizette de Lempicka-Foxhall.

Powyższy tekst stanowi fragment drukowanej przez Interpress w Warszawie książki Szymona Bojko pt. "Z polskim rodowodem. Polacy i Amerykanie polskiego pochodzenia w sztuce amerykańskiej."

STANISŁAW SZUKALSKI (1896-1987)

In his classic study of mythology, *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell writes, "It is not society that is to guide and save the creative hero, but precisely the reverse." It is the hero or artist who is the true avator of civilization; the individual, not the group, preserves and advances culture.

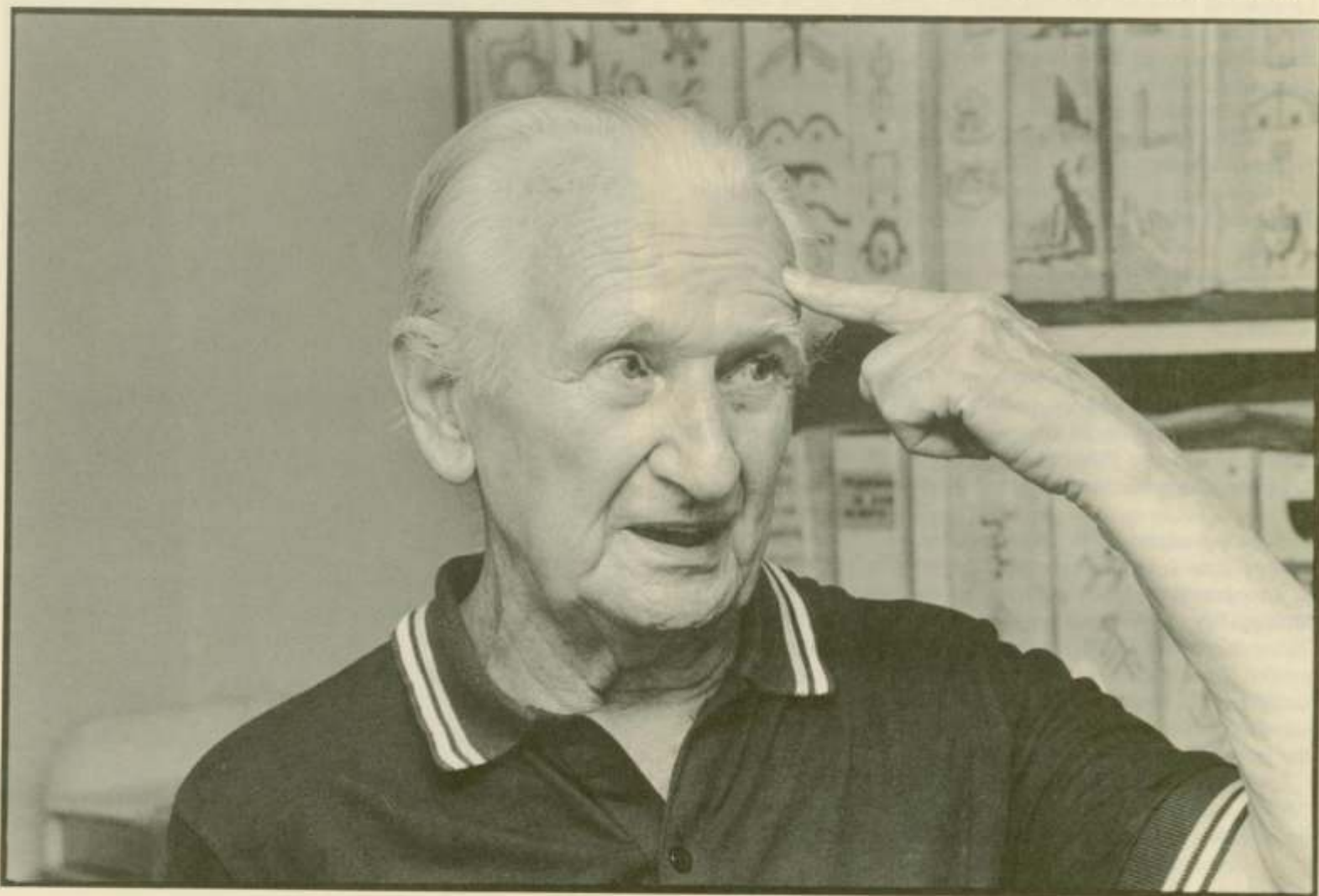
Stanisław Szukalski was one such avatar, an unsung creative hero who toiled away in Burbank without the recognition he was due. At 91 years of age, Szukalski is dead. Just prior to his death, Szukalski

was maintaining a one-man assembly line of symbolic sculptures, drawings, and writings. Despite this, and despite a reputation as a celebrated artist that spanned two continents in the '20s and '30s, Szukalski was virtually unknown in Los Angeles. In the '30s, he was considered Poland's greatest artist; he is all but unknown to the art community here. In the face of monumental indifference, Szukalski maintained a prodigious creative output.

Who was Szukalski and what is his art?

Szukalski was a son of Poland, born in 1896 in the town of Warta, who established himself as an artist at a very early age. At the age of 14 he had his first exhibition at the Cracow Fine Arts Academy. Soon after, he emigrated to America with his blacksmith father and settled in Chicago.

As a young artist living in Chicago, Szukalski met luminaries such as Ben Hecht, Carl Sandburg, Sherwood Anderson, Harriet Munroe (the editor of *Poetry* magazine), and Clarence Darrow.



Stanisław Szukalski, Los Angeles, 1982

Joseph Campbell w swojej klasycznej pracy poświęconej mitologii *Hero With a Thousand Faces* (Bohater o tysiącu twarzach) napisał: "To nie społeczeństwo wiedzy twórcę i go strzeże a wprost przeciwnie." To twórca, artysta jest prawdziwym przewodnikiem cywilizacji; jednostka a nie zbiorowość przechowuje i rozwija kulturę.

Stanisław Szukalski był takim przewodnikiem, zapoznanym twórcą, który zapracowywał się w swoim Burbank nie zyskując należnego mu uznania. Zmarł w wieku 91 lat. Do samej śmierci, nieustannie i samotnie, produkował symboliczne rzeźby, rysunki i pisma. Wbrew temu i wbrew dawnej opinii świętego artysty, który kiedyś—w latach 20-tych i 30-tych—połączył dwa kontynenty, Szukalski był praktycznie nieznanym w Los Angeles. W latach 30-tych uważany za największego artystę w Polsce, dziś jest prawie nieznanym w tamtejszych kręgach artystycznych. W obliczu kompletnej obojętności, Szukalski kontynuował swe dzieło i pozostawił olbrzymi dorobek.

Kim był Szukalski i czym jest jego sztuka?

Szukalski był synem Polski; urodzony w 1896 roku w Warcie, jako artysta zdobył uznanie bardzo wcześnie. Już w czternastym roku życia miał pierwszą wystawę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wkrótce potem, wraz a ojcem-kowalem, wyemigrował do Ameryki i osiadł w Chicago.

Jako młody artysta zetknął się tam z takimi luminarzami sztuki jak Ben Hecht, Carl Sandburg, Sherwood Anderson, Harriet Munroe (redaktor pisma *Poetry*) i Clarence Darrow. Lubiąc rzeźbić w trakcie intelektualnej dysputy, zainicjował stworzenie grupy "Vagabond Club", która zbierała się co dwa tygodnie w jego pracowni przy Wabash Avenue. Hasło przewodnie grupy wyrażało

postępową ideę, której Szukalski pozostał wierny do końca: "Wagabundyści to ci wszyscy, którzy zapalczywie rozpoznają to, co jeszcze nie nazwane."

Wbrew rosnącemu rozgłosowi, Szukalski stale borykał się z wielkimi trudnościami. "W Chiago głodowałem całymi tygodniami—wspomina—było mi bardzo ciężko, a jednak nie upadałem na duchu i zawsze pracowałem."

W 1923 roku Covici McGee wydaje pierwszą książkę poświęconą sztuce Szukalskiego *The Work of Szukalski* (Twórczość Szukalskiego). W tym samym roku Szukalski żeni się po raz pierwszy z Heleną Walker i wchodzi w bardzo płodny okres pracy twórczej. Ben Hecht w swojej autobiografii *A Child of the Century* (Dziecko stulecia) w następujący sposób opisywał symboliczne rzeźby Szukalskiego: "Są jak nowi, gwałtowni ludzie, którzy najechali ziemię. Wydają się być bez skóry, a ich ścięgna wija się jak uwięzione węże. Jest w nich męczeństwo i wielkość, a tajemny krzyk wydaje się wisieć nad ich głowami."

Typowym dziełem tego okresu jest *Struggle* (Walka), która stanowi klucz do wyimaginowanego świata Szukalskiego i jego indywidualistycznej filozofii.

Dzieło to przedstawia kilkakrotnie wyolbrzymioną rękę z kciukiem w dramatycznej opozycji do reszty palców.

"Kciuk—wyjaśnia Szukalski—to jakość, a palce to ilość, która obraca się przeciwko niemu. One drażą dziurę—jakby chciały od niego uciec. Cywilizacji nie tworzy mózg. Tworzą ją kciuki. Bez nich nie da się zrobić narzędzi, a bez narzędzi nie byłoby cywilizacji. Spośród tuzina ludzi, jeden jest twórcą, tym który rozbudza i proponuje idee. Natura zsyła takiego twórcę i jest on środkiem, dzięki któremu ludzkość—wbrew przeciwnościom—trwa przez historię."

We wczesnych latach 30-tych Szukalski intensywnie studiował pismo

obrazkowe. W roku 1932, po przyjeździe na świat córki, rozwiódł się z Heleną Walker, a w dwa lata później ożenił się powtórnie z Joan Donovan, z którą przeżył blisko 50 lat.

Z kolei Szukalski rozpoczął prace nad rzeźbami do projektowanych pomników, mających uwydatnić międzynarodową jedność ludzi. Jeden z takich modeli, zatytułowany *Proamerica* i zaprojektowany do umieszczenia przy pan-amerykańskiej autostradzie, został wystawiony w 1934 podczas ostatniej wystawy sztuki, którą Szukalski miał w Południowej Kalifornii. "Był to olbrzymi sukces—wspomina Szukalski—reakcja publiczności zmusiła organizatorów do przedłużenia wystawy, która odbywała się w starym parku wystawowym przy bulwarze Whilshire." Ale rzeźba *Proamerica* nigdy nie stanęła.

W 1936 r. Szukalski został wezwany przez polskiego ministra kultury i sztuki do powrotu do ojczyzny, gdzie miał tworzyć rzeźby na zamówienie. Wrócił więc do Polski z olbrzymim bagażem rzeźb i rysunków i z miejsca został okrzyknięty "największym żyjącym artystą" Polski. W Warszawie otrzymał od rządu przestronne studio, które stało się Muzeum Szukalskiego. Posypały się zamówienia największych miast kraju na rzeźbione emblematy polskiej chwały.

Druga wojna światowa położyła kres temu wszystkiemu. Hitlerowskie bomby zniszczyły doszczętnie Muzeum Szukalskiego. Po dwóch latach Szukalski wrócił do Los Angeles. Tu zajął się badaniem początków języka. Intensywne studia prowadzone nad pismem obrazkowym doprowadziły go do odkrycia czegoś, co nazwał "Protong"—skróć od "Proto-tongue" albo "język pierwotny." W Księdze Rodzaju jest powiedziane, że "był tylko jeden język między ludźmi". Szukalski utrzymywał, że tym jednym językiem był "Protong," pra-język

Because he liked working on sculpture while discussing a variety of subjects, he proposed they form a "Vagabond Club," which met fortnightly in his loft on Wabash Avenue. The motto of the Vagabond Club expressed a progressive vision Szukalski says he has never abandoned: "All those who eagerly perceive the as-yet unnamed are Vagabodns."

Despite burgeoning fame, Szukalski was struggling. "I starved for weeks at a time in Chicago," Szukalski recalled, "I had a terrible time, and yet I was always very cheerful and was always working."

In 1923, Covici McGee published the first book on Szukalski's art, *The Work of Szukalski*. That same year, Szukalski married his first wife, Helen Walker, and entered into a very productive period in his life. Writing in his autobiography, *A Child of the Century* Ben Hecht described Szukalski's symbolic sculptures: "They were like a new and violent people who had invaded the earth: They seemed to be without skin, and their sinews writhed like imprisoned serpents. Torment and grandeur were in them, and a mysterious shout seemed to hang over their heads."

Typical of the works of this period is the piece titled *Struggle* and it is a key to Szukalski's imaginary world and his individualist philosophy. It depicts the human hand, a few times larger than life-size, with the thumb in fierce opposition to the fingers.

"The thumb," Szukalski explained, "is Quality and the fingers are Quantity. They turn against him. They dig a hole so that they can try to get away from him. Civilization is not created by the brain: It's

created by the thumbs. Without thumbs, we couldn't make tools, and without tools, we couldn't make civilization. Out of a dozen people, one person will be creative, the one who provokes and proposes ideas. This individual is sent by Nature. He is the means by which a people can survive historically against adversity."

In the early '30s, Szukalski began intensive studies in pictography. In 1932, after fathering a daughter, he divorced Helen Walker. Two years later, Szukalski married a woman named Joan Donovan, with whom he remained for nearly 50 years.

Szukalski began creating sculptures for proposed monuments designed to enhance international unity. One such model, a piece titled *Proamerica* and designed for emplacement on the Pan-American Highway, was displayed in 1934 at the last art exhibit Szukalski was to have in Southern California. "It was a tremendous success," recalled Szukalski, "and the public response forced extension of the exhibition. It was at the old Exposition Park down on Wilshire Boulevard." *Proamerica* itself, however, was never constructed.

In 1936, Szukalski was summoned by the Polish Minister of Art and Culture to return and create sculpture on commission. He returned to Poland with a tremendous cargo of sculptures and drawings to find himself hailed as Poland's "greatest living artist." He was given a large studio in Warsaw by the government, and it was proclaimed the Szukalski Museum. Commissions to erect sculptural emblems of Polish glory in the country's major cities showered down upon him.

World War II put an end to all that. Nazi bombs obliterated the Szukalski Museum. After two years, Szukalski returned to Los Angeles. Researching the origins of language in the intense study of pictography led to his discovery of what Szukalski called "Protong," short for "Proto-tongue" or "First Language." In the book of Genesis, it is stated that "There was once one language and one speech in the world." Szukalski claimed that this speech was Protong, an archetypal language expressed in pictography and common to all cultures.

To support themselves after the war, the Szukalskis took temporary teaching jobs. By the end of the '50s, Szukalski began to draw Social Security on which he survived the rest of his days. Szukalski outlived his second wife, Joan, and in 1980 publisher Glenn Bray issued a book titled *Trouthful of Pearls* featuring Szukalski's work. In 1982, a second volume, *Inner Portraits*, was published.

Right up to the end of his life, Stanisław Szukalski expressed an artistic life of heroic personal productivity. Plans were actively underway to create a monument in France to reciprocate the French nation for their gift of the Statue of Liberty to the United States. The proposed monument is titled *The Rooster of Gaul* and this project is still being pursued by Glenn Bray and others. In addition, Szukalski was compiling over 14,000 drawings elucidating different aspects of Protong.

There was only one Szukalski and we will never see his likes again. He was a monumentalist in an age of miniature, a realist in an era of the abstract. There's no doubt that he was a creative font, a protean cultural thumb.

by Ray Zone

wyrażany w obrazkach i wspólny dla wszystkich kultur.

Po wojnie—by zarobić na życie—Szukalscy podejmują przejściowo prace nauczycielską, ale jeszcze przed upływem lat 50-tych artysta przechodzi na rentę i z niej utrzymuje się do ostatnich dni. Już po śmierci żony Szukalskiego, Joan, w roku 1980, wydawca Glenn Bray publikuje książkę *Troughful of Pearls* (Koryto pełne perel) poświęconą pracy artysty. W 1982 roku ukazał się drugi tom zatytułowany *Inner Portraits* (Portrety wewnętrzne).

Do samego końca Szukalski prowadził życie artysty, po bohatersku oddając się pracy twórczej. Pozostawił zaawansowane plany pomnika, przygotowywanego dla Francji, który miał być formą rewanżu dla narodu francuskiego za Statuę Wolności ofiarowaną kiedyś Stanom Zjednoczonym. Projektowany pomnik nazwano *Kogutem galijskim*, a nad jego realizacją ciągle pracuje Glenn Bray i inni. Prócz tego Szukalski skompletował zbiór ponad 14 tysięcy rysunków wyjaśniających różne aspekty "Protongu."

Był tylko jeden Szukalski i nigdy nie znajdzie się nikt mu podobny. Był monumentalistą w epoce miniatur, realista w erze abstraktu. Bez wątpienia był twórczym źródłem, proteuszowym "kciukiem" kultury.

Ray Zone

Tłumaczyła z angielskiego Krystyna Olszer



Stanisław Szukalski—*The Grain Merchant*
bronze, 1915

Present whereabouts unknown

MASTER PITYŃSKI

Z. Michael Legutko Interviews Sculptor, Andrzej Pityński

Andrzej Pityński was born in 1947 in Ulanów, Tarnobrzeg Province, Poland. In 1974, he graduated from the Cracow Academy of Fine Arts, having studied with Professor Jerzy Bandura. Pityński completed his postgraduate apprenticeship at the G.Z.U.T. Foundry in Gliwice. In the fall of 1974, he arrived in New York where he studied at the Art Students League in the following year. Thereafter, he worked at Sculpture House in New York as an assistant to Alexander Ettl, a well-known sculptor and an expert in casting and enlarging monumental sculpture.

Since 1979, Pityński has worked at the renowned Johnson Atelier in Princeton, New Jersey. His best known works which have been realized include: the *Ignacy Paderewski* monument and a commemorative plaque honoring *Queen Jadwiga in Cracow (1974)*; *Sarmata (Sarmatian) (1980)*, *Partisans* a monumental sculpture in Boston (1983); the votive reliefs of *Madonna of the 1944 Warsaw Uprising (1984)* and *St. Maximilian Kolbe (1985)*, as well as the urn enshrining the heart of *Ignacy Paderewski (1986)* installed at the American Częstochowa in Doylestown,

Pennsylvania; *Partisans III (1985)*; a bust of *Maria Skłodowska-Curie (1987)* in Bayonne, New Jersey; *Rev. Jerzy Popieluszko (1987)* in Trenton, New Jersey; and the *Avenger (1987)* which will stand in the Polish Army Veteran's Cemetery in Doylestown, Pennsylvania.

Andrzej Pityński resides with his wife and son at 90 Dupont Street in Greenpoint, Brooklyn, New York.

When and how did you become interested in sculpture?

All Souls' Day is an exceptional, nonrecurring night of the year. The luminescent glow of the blazing flame and the brilliant lights of thousands of candles, flowers, and people tending the graves of their departed loved ones—that is the scene where it all began. I don't remember exactly when, but probably as a five year old, I had already modeled little figures of animals, dragons and knights with my frozen hands using the warm wax of the melted candles collected from the graves of my deceased relatives. Later this became a family tradition. Everybody began making requests and it gave me a great deal of satisfaction and happiness to observe their reaction when, as if in a contest, they tried to guess what would emerge from my handiwork. It would amuse me that, occasionally, while the whole group shouted out loud, "An elephant! An elephant!" at an already completed elephant, I would apply a little pressure and transform it into a horse. Later, I worked in blue clay from the San River and at ten years of age, I utilized an ax and a knife to carve figures out of wood. To this day, a winged-angel kneeling on one knee, which I carved at that time, stands on the roof of my parents' home in Ulanów. At that time, however, I did not know anything about sculpture. When I was a four-year student at the Academy of Fine Arts in Cracow, I learned for the first time, the secret technique of casting in bronze in the "lost wax" method. After several minutes into the professor's lecture, I realized that I had already used this "secret" technique to sculpt when I was five years old. Having learned a few technical tricks, I sculpted my first experimental work in wax (also collected from my relatives' graves). I entitled the sculpture *Kircholm* and I cast it in bronze while studying with instructor, B. Chromy in Cracow. The following year, this piece

brought me much success and a host of problems. I now do all my compositions in the "lost wax" method, a technique which I have mastered.

What did you gain from your art studies in Poland?

Everything that I am today, how I sculpt and how I think, I owe indirectly to the Fine Arts Academy in Cracow and directly to Professor Jerzy Bandura. He set my hand to sculpture, taught me how to view and understand form, shaped my creative character, and ignited the flame of creative passion which continues to burn within me. My studies at the Fine Arts Academy in Cracow as well as my postgraduate apprenticeship at the G.Z.U.T. Foundry in Gilwice (where I specialized in casting monuments in metal) gave me the foundation upon which I have built my career as a sculptor in America.

Is there an artist whom you would call your master?

I am Bandura's pupil, and he, Dunikowski's, who, in turn, is Laszczka's and Bourdelle's, while the latter had contact with Rodin. I think that all of these artists are close to me, regardless of fame, style and the period in which they worked, for them the theme of "horse and rider" was close to their hearts and they were able to express this in their work.

Do you pursue any other art discipline?

I am a sculptor and I don't engage in anything else. I do not feel the need to do so. I find everything in sculpture—color, line, form, light, movement, texture and most importantly, space. To be a sculptor means to concentrate within oneself on all the disciplines of art and technique, as well as on the knowledge of the

MISTRZ PITYŃSKI

Z artystą rzeźbiarzem Andrzejem Pityńskim rozmawia Z. Michael Legutko

Andrzej Pityński urodził się w 1947 r. w Ulanowie, w woj. tarnobrzeskim. W 1974 r. ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni prof. Jerzego Bandury. Praktykę podyplomową odbył w Gliwickich Zakładach Urządzeń Technicznych. Jesienią 1974 r. przyjechał do Nowego Jorku, gdzie następnie rozpoczął studia w Arts Student League. Następnie pracował w New York Sculpture House na stanowisku asystenta znanego rzeźbiarza i specjalisty w odlewnictwie i powiększaniu pomników monumentalnych Alexandra Ettla. Od 1979 r. pracuje w słynnym Johnson Atelier w Princeton,

NJ. Jego najbardziej znane, zrealizowane prace to: pomnik *Ignacego Paderewskiego* oraz tablica ku czci *Królowej Jadwigi* w Krakowie (1974), *Sarmata* (1980), *Partyzanci*—monumentalny pomnik znajdujący się w Bostonie (1983), wotywna tablica *Matki Boskiej Armii Krajowej* (1984), *Maksymiliana Kolbe* (1985) oraz urna na serce *Ignacego Paderewskiego* (1986) zainstalowane w amerykańskiej Częstochowie w Doylestown, Pa., *Partyzanci III* (1985), pomnik *Marii Skłodowskiej-Curie* w Bayonne, NJ (1987), *ks. Jerzego Popiełuszko* w Trenton, NJ (1987) oraz *Mściciel* (1987). Ten ostatni

stanie na Cmentarzu Weteranów Armii Polskiej w Doylestown, Pa.

Artysta z żoną i synem mieszka przy 90 Dupont Street w Greenpoint, Brooklyn, NY.

Kiedy i jak zainteresowałeś się rzeźbą?

Zaduszki—jedyna, niepowtarzalna noc w roku. Luna ognia i światła tysięcy świec, kwiaty, ludzie przy grobach swoich najbliższych. Tam to się zaczęło. Nie pamiętam dokładnie kiedy, ale mając chyba 5 lat już lepiłem zmarzniętymi rączkami w ciepłym wosku stopnionych świec, zbieranych z grobów moich najbliższych, figurki zwierząt, smoków, rycerzy. Potem stało się to już rodzinną tradycją. Każdy o coś mnie prosił, a mnie sprawiało to dużą satysfakcję i radość, gdy obserwowałem ich reakcje, gdy na wyścigi zgadywali co powstaje w moich dłoniach. Bawiło mnie to—czasem gotowego już słonia, gdy cała gromada krzyczała: słoń, słoń, ja kilkoma gniotami zmieniałem na konia. Potem lepiłem w niebieskiej glinie z Sanu, a gdy miałem 10 lat—siekierką i nożem wycinałem w drewnie i pustakach figury. Do dzisiaj w Ulanowie, na dachu domu moich Rodziców stoi wyrąbany w tym czasie, klęczący na jednym kolanie anioł ze skrzydłami. Nic wtedy o rzeźbie nie wiedziałem. Będąc na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na czwartym roku studiów po raz pierwszy poznałem tajemniczą technikę odlewu brązu "na wosk tracony". Po kilku minutach wykładu zorientowałem się, że ową "tajemniczą" techniką ja już rzeźbiłem mając 5 lat. Poznawszy kilka technicznych chwytów, wyrzeźbiłem w wosku (także zebrany z grobów) moja pierwszą doświadczalną pracę. Rzeźbę tę zatytułowałem *Kircholm*, a na ćwiczeniach z B. Chromym odlałem ją w brązie. W rok potem przyniosła mi wielki sukces i masę kłopotów. Obecnie wszystkie swoje kompozycje robię "na wosk tracony"; technikę tę opanowałem do perfekcji.

Co wyniosłeś ze swoich studiów artystycznych w Polsce?

Wszystko to, kim dzisiaj jestem, jak rzeźbię i jak myślę zawdzięczam pośrednio Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a bezpośrednio Profesorowi Jerzemu Bandurze. On układał mi rękę do rzeźby, uczył patrzeć i rozumieć formę, kształtował mój charakter twórczy, rozpalil we mnie ogień pasji twórczej, który płonie do dzisiaj. Studia na tej uczelni oraz praktyka podyplomowa w Gliwickich Zakładach Urządzeń Technicznych (odlewy metali kolorowych, pomniki) dały mi fundament, na którym buduję swoją karierę rzeźbiarza w USA.

Czy jest jakiś artysta, którego nazwałbyś swoim mistrzem?

Wyszedłem spod ręki Bandury, on od Dunikowskiego, Dunikowski od Laszczki i Bourdella, który z kolei otarł się o Rodina. Myślę, że są mi bardzo bliscy wszyscy ci artyści—bez względu na sławę, styl, czas w jakim tworzyli—którym temat "konia i jeźdźca" był bliski sercu i którzy potrafili oddać go twórczo w swoich dziełach.

Czy uprawiasz jeszcze jakąś inną dyscyplinę sztuki?

Jestem rzeźbiarzem i nie zajmuję się niczym innym. Nie czuję tej potrzeby. W rzeźbie znajduje wszystko—kolor, linię, bryłę, światło, ruch, fakturę, a co najważniejsze—przestrzeń. Być rzeźbiarzem, to znaczy skupić w sobie wszystkie elementy sztuki, techniki oraz wiedzę o materiałach, w których się tworzy. Rzeźba nie jest tylko trójwymiarową bryłą; posiada jeszcze dodatkowo dwa wymiary—ale to już tylko dla wtajemniczonych.

materials in which one is working. Sculpture is not only a three-dimensional form; it possesses yet two additional dimensions, but this is known only by the initiated.

What were your accomplishments as an artist in Poland?

Kirholm, my first piece in bronze, was awarded at a national exhibit held in Warsaw in 1973 to mark the 30th Anniversary of the Polish People's Army. Photographs of my sculpture advertising the exhibition at the Zachęta Gallery were published in *Trybuna Ludu* (People's Tribune) and *Żołnierz Wolności* (Soldier of Freedom). As a fifth-year student at the Fine Arts Academy and not yet a member of the Polish Artist's Union, I had no right to participate in the exhibition. Submitted with falsified papers, the sculpture miraculously passed three qualifying commissions, made it into the national Polish press and created an uproar—while I received a severe reprimand. It turned out that the works of many of the professors and docents of the Fine Arts Academy were not accepted for the exhibition. It was too late for me to withdraw my piece from the show—this was my first accolade as a sculptor. I realized the monument of Ignacy Paderewski in Cracow and the bronze plaque honoring Queen Jadwiga at the Jagiellonian University at the request of the curator of the university's museum, Professor Karol Estreicher, who commissioned me just before graduation from the Fine Arts Academy. In his critique of my work, he would say, "Your sculptures are like a slap in the face not like some clammy dumplings".

You arrived in the United States the same year that you received your diploma from the Fine Arts Academy. What course has your career taken here?

My first few years in America were not a career, but rather a calvary in a Polonian ghetto. Stubbornness, intensive work, and patience helped me reach my goal to be myself—a sculptor. I learned English, studied at the Art Students League, worked at Sculpture House in Manhattan, collaborated with masters of international stature in enlarging their work, and refined my knowledge of technology and monumental sculpture at the side of sculptor, Alexander Ettl—an American master in the specialized field of enlarging monuments. All of this, plus my studies and postgraduate apprenticeship in Poland, had given me the knowledge, experience and skills which I have mastered in the course of enlarging monumental sculptures. I became well-known in sculptors' circles. In 1979, at Ettl's recommendation, the Johnson Atelier in Princeton, New Jersey offered me a position which I accepted. Several months later, I took over the department of enlarging monumental sculpture and after one year I advanced to



Andrzej Pityński—*Kirholm*, 1973
bronze, h. 25 in. (63.5 cm.)



Leslaw Gapiński

Jak wyglądały twoje osiągnięcia artystyczne w Polsce?

Kirchohm—moja pierwsza kompozycja w brązie została wyróżniona na ogólnopolskiej wystawie z okazji "Trzydziestolecia Ludowego Wojska Polskiego" w Warszawie w 1973 r. Zdjęcie rzeźby publikowała *Trybuna Ludu* i *Żołnierz Wolności*, reklamując wystawę w "Zachęcie". Jako student V roku A.S.P., nie będąc jeszcze w Związku Polskich Artystów Plastyków nie miałem prawa brać udziału w wystawie. Rzeźbę wysłałem na "lewych" papierach, cudem przeszła przez trzy komisje kwalifikacyjne, dostała się do ogólnopolskiej prasy i zrobiła furorę—ale ja dostałem "baty". Okazało się, że wielu profesorów i docentów A.S.P. nie zostało na wystawę zaakceptowanych. Na wycofanie rzeźby z wystawy było już za późno—to było moje pierwsze pasowanie na rzeźbiarza. Pomnik Ignacego Paderewskiego w Krakowie oraz tablicę z brązu ku czci królowej Jadwigi na Uniwersytecie Jagiellońskim zrealizowałem na zlecenie kustosa Muzeum Jagiellońskiego—Karola Estreichera, który "wyłuskał" mnie z A.S.P. tuż przed dyplomem. Krytykując moje prace mówił—"twoje rzeźby, to jak w mordę strzelił, a nie jakieś lepikluchy".

W tym samym roku, w którym uzyskałeś dyplom krakowskiej A.S.P. przyjechałeś do Stanów Zjednoczonych. Jak potoczyła się twoja kariera tutaj?

Pierwsze lata w Ameryce, to nie była kariera—to była "Golgota" w polonijnym getcie. Upór, intensywna praca, cierpliwe dążenie do celu, aby być sobą—rzeźbiarzem, nauka języka, studia w Arts Student League, praca w Sculpture House na Manhattanie, współpraca z międzynarodowymi mistrzami przy powiększaniu ich dzieł, szlifowanie wiedzy o technologii i rzeźbie monumentalnej u boku seniora amerykańskiej specjalizacji—powiększania pomników—rzeźbiarza Alexandra Ettla (4 lata). To wszystko plus studia i praktyka podyplomowa z Polski dało mi wiedzę i umiejętności, które rozwinąłem do perfekcji przy powiększaniu pomników monumentalnych. Zacząłem być znany w środowisku rzeźbiarzy. W 1979 r. za sugestią mistrza Ettla, Johnson Atelier w Princeton, NJ zaproponowało mi pracę, którą przyjąłem. Po kilku miesiącach objąłem wydział powiększania pomników monumentalnych, a po roku awansowałem na kierownika już czterech wydziałów (modelowanie, powiększanie, wykonywanie form, tworzywa sztuczne) i na tej pozycji pracuję do dzisiaj.

Zrealizowałeś wiele swoich prac, bierzesz udział w wystawach. Które z tych dzieł wymienilibyś jako szczególnie znaczące?

Punktów zwrotnych i cudów nie było. Systematycznie dążyłem do celu—czas, praca i nauka szlifowały moją karierę. Mistrzem nikt się nie rodzi, do mistrzostwa dochodzi się pracą. Natomiast bardzo mi pomogła realizacja *Partyzantów*; tym



Andrzej Pityński—*Sarmata*, 1980
bronze, h. 7 feet (215 cm.)



Andrzej Pityński—Patriot, 1978
bronze, h. 25 in. (63.5 cm.)

the position of director of four departments, which I continue to hold to this day (modeling, enlarging, resins, and moldmaking).

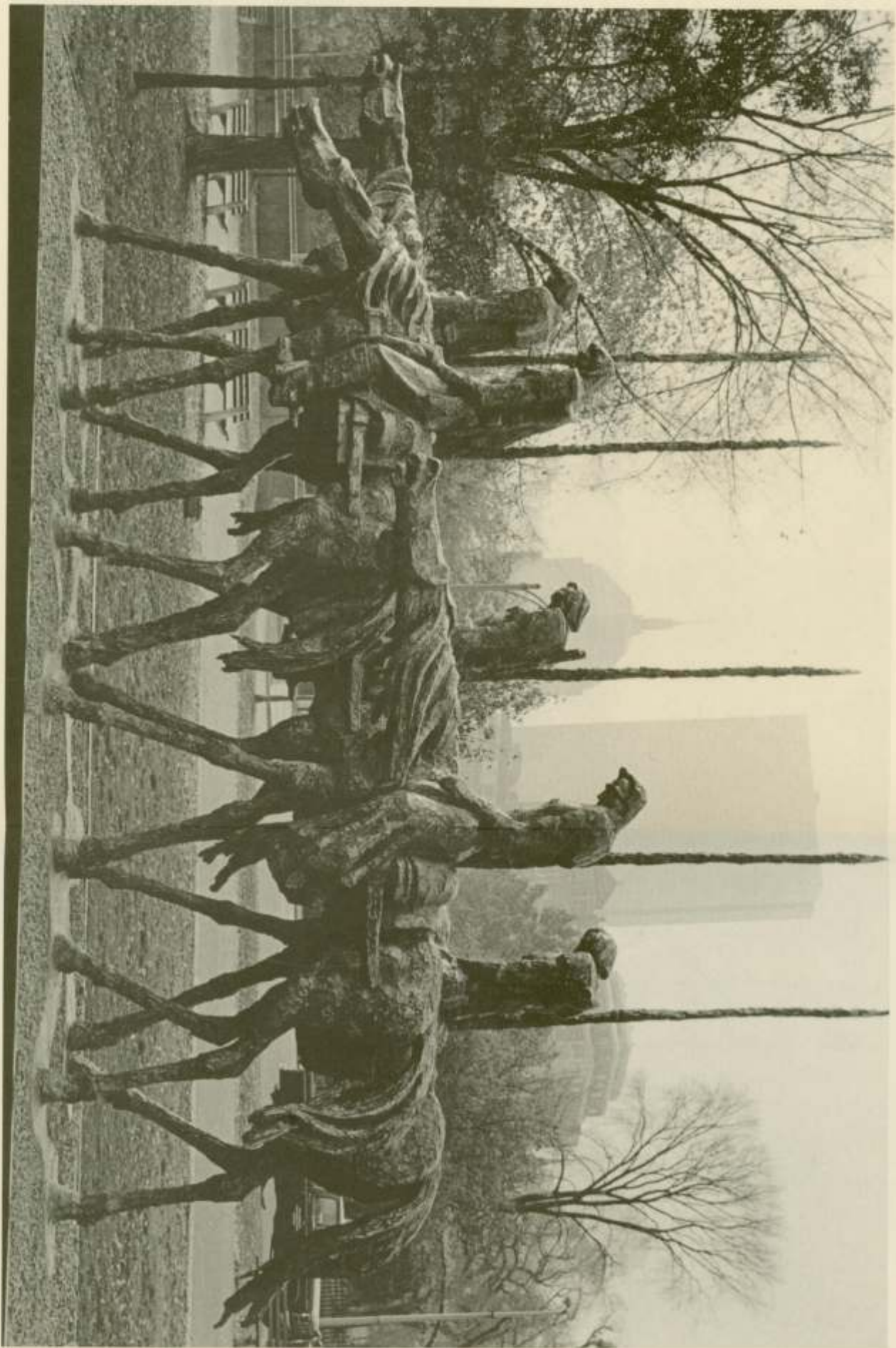
Many of your pieces have been cast and you have participated in exhibits. Which of your works would you single out as being particularly important?

There have been no miracles, nor turning points. I have systematically approached my goal—time, work and study have refined my career. However, the realization of *Partisans* had greatly helped me; with this monument, I broke through the American art world, which accorded me recognition. The casting of the monument (at the cost of \$200,000) was financed by the founder of the Johnson Atelier, the famous hyper-realist sculptor, J. Seward Johnson, Jr., to whom I am particularly grateful.

Those who are familiar with your work know that you prefer one subject.

Yes—the “horse and rider” has been my favorite theme for years. The horse had fascinated me since childhood—it symbolized the history of Polish weaponry, the loyal friend during the difficult partisan times of my parents, and a friend in my childhood years. I began to ride when I was six years old under the watchful eye of my grandfather, a former uhlan; later as a student in Cracow, I was an accomplished rider in equestrian competitions. The work that I presented in partial fulfillment of my diploma was entitled, “The Rider and Horse—An Autobiography”. This theme has captured my imagination and will continue to do so for the rest of my life. I have developed and exploited this subject for some time in my series of the *Partisans* and the *Winged Riders—the Hussars*. The culmination of the first series is a monumental sculpture, having the same title, which stands in Boston, Massachusetts. Another composition from this series, entitled *Partisans III*, received the Silver Medal of Honor, an honorary diploma and a large monetary prize at a nationwide American exhibition held at the National Arts Club in New York in 1985.

My series of the *Winged Riders—the Hussars*, began with *Kircholm*, which I have already discussed and with which I had “charged” into Warsaw’s Zachęta Gallery. The best known pieces from this series are the *Sarmata*, which won an award at the Morris Museum of Arts and Sciences in Morristown, New Jersey and *Attack*—my “Oscar”. The first “Oscar” was presented to Bolesław Wierzbiański, editor of the *Nowy Dziennik* (Polish Daily News) in New York, in recognition of his work for Polonia and Polish culture. The third piece from my *Winged Riders* series is the *Avenger*. It depicts a winged-hussar kneeling on one knee and it will be located in the Polish Army Veterans’ cemetery at the American Częstochowa in Doylestown, Pennsylvania. The



Andrzej Piwoński.—Partisans Monument, 1983
aluminum, h. 20 feet (610 cm.),
l. 30 feet (915 cm.)
Boston Common, Boston, MA



Andrzej Pityński—Vietnam, 1985
bronze, h. 15 in. (38 cm.), l. 39 in. (100 cm.)

pomnikiem "przebiełem się" do amerykańskiej sztuki—zostałem zauważony i uznany. Pomnik sfinansował sławny hiperrealistyczny rzeźbiarz J. Seward Johnson Jr. (za sumę 200 tysięcy dolarów), za co jestem mu szczególnie wdzięczny.

Ci, którzy znają twoje prace wiedzą, że preferujesz jeden temat.

Tak—"Jeździec i koń" to mój temat od lat. Koń pasjonował mnie od dzieciństwa—symbolizował historię oręza polskiego, wiernego przyjaciela w ciężkich czasach partyzanckich moich Rodziców, przyjaciela moich dziecięcych lat. Mając 6 lat zaczynałem jeździć konno pod okiem mojego Dziadka—ułana; studiując w Krakowie jeździłem wyczynowo w zawodach hippicznych; moja praca dyplomowa miała tytuł *Jeździec i koń—autobiografia*. Temat ten pasjonował mnie, pasjonuje i będzie pasjonował aż do śmierci. Rozwijam go i eksploatuję od dawna w cyklach *Partyzanci* czy *Skrzydłaci jeźdźcy-Husaria*. Ukoronowaniem cyklu pierwszego jest monumentalny pomnik pod tym samym tytułem, stojący w Bostonie, Mass. Inna kompozycja z tego cyklu—*Partyzanci III*—zdobyła srebrny medal, dyplom honorowy i wysoką nagrodę pieniężną na ogólnoamerykańskiej wystawie w National Arts Club w Nowym Jorku w 1985 r. Cykl *Skrzydłaci jeźdźcy-Husaria* zapoczątkował *Kircholm*, o którym mówiłem, a którym przebiełem się szarżą do warszawskiej "Zachęty". Najbardziej znane prace z tego cyklu to: *Sarmata*—wyróżnienie i nagroda Morris Museum of Arts and Sciences w Morristown; mój "Oscar" *Atak*—którego pierwszy egzemplarz otrzymał redaktor Bolesław Wierzbiański w dowód uznania za "Pracę dla Polonii i kultury narodu polskiego" (swoje Oscary wręczam sam—tylko tym, którzy według mnie na to zasługują) oraz pomnik *Mściciel*—skrzydlaty husarz w przykłęku (skrzydlaty anioł kłęczący na dachu domu moich Rodziców—podobna idea), który stanie na cmentarzu Weteranów Armii Polskiej w amerykańskiej Częstochowie, w Doylestown, Pennsylvania. Fundatorami tego pomnika są organizacje: Stowarzyszenie Weteranów Armii Polskiej oraz Stowarzyszenie Kombatantów Polskich.

Oprócz rzeźb monumentalnych, czy tych bardziej kameralnych wykonujesz także medale. Jak traktujesz ten dział swojej twórczości?

Moje medale odlewam także na wosk tracony; nie są to nigdy medale bite. W nich dochodzę do perfekcji w detalach używając szkieł powiększających. Stanowią więc kontrast do moich kompozycji dużych, które z reguły zawierają wiele abstrakcji. W ten sposób zachowuję balans i świeżość mojej twórczości i mojego spojrzenia na rzeźbę.



Andrzej Pityński—Attack, 1984
bronze, h. 25 in. (63.5 cm.)

monument was funded by the Polish Army Veteran's Association and the Polish Combatants' Association. The "Avenger" is conceptually similar to the kneeling winged-angel on the roof of my parents' home.

Besides monumental sculptures, you also work on smaller pieces, such as medals. How do you regard this aspect of your creative work?

I also cast my medals in the "lost wax" method. These medals are never minted. I achieve perfect detail in them by using a magnifying glass. The medals represent a contrast to my compositions, which usually contain a lot of abstraction. This allows me to maintain a balance and freshness in my work and in my approach to sculpture.

Which sculptural issues have pervaded your artistic work up to this point?

The composition of space in sculptural form. Each of my pieces represents an attempt to capture a crystallized idea, which through its volume becomes a symbol, a sign whose power and meaning forces one to reflection and which moves the viewer esthetically. My experiences are like the sound of a tuning fork according to which I adjust the expression of my sculpture. My experiences, therefore, are conveyed and reflected in my work. When this succeeds, my sculpture "lives" and my experiences always remain alive in the piece. This kind of sculpture becomes a "tuning fork of emotions". If a sculpture is seen by a sensitive viewer who empathizes with it, the sculpture begins to live anew and it provides the viewer with an aesthetic experience.

In composing space in sculptural form, I take full advantage of the qualities of the metal, which allows me to cast sculptures that are very spatial, dynamic and which presents a contrast to stone sculpture. My sculptures should be viewed from various angles so that the element of movement within them is more clearly intelligible.

Another aspect of my sculptural experimentation is color. With the use of colored patinae, which I achieve through a hot chemical treatment, I obtain interesting color contrasts, I control the light and texture and I underline the symbolic expression and fluency of my sculptures. I began with medals and continued with bas-reliefs to a monumental bust, painted in color, namely, the monument of Rev. Jerzy Popieluszko in Trenton, New Jersey.

How would you compare yourself to American sculptors?

An American sculptor *realizes* a monument and generally makes money on it; I don't make any money, but I *create* monuments. I look for a client or a patron for my art. When

buying my sculptures, the client gives me the chance to develop my artistic creativity. Without any financial backing, a sculptor "suffocates"—materials, tools, an atelier and living expenses all constitute serious restraints. There are various schools of thought about art, but their goal is the same—to be famous, rich and recognized (and this most of all), regardless of the cost. My personal and artistic philosophy is different. Sculpture is my vacation, my life and my mission; regardless of the time, material conditions and unexpected surprises which life holds for me, I will continue to sculpt. I leave fame, money and recognition to fate. My plans for the future are to create and imprint Polish sculpture on American and world art.

Translated from the Polish by Stanley L. Cuba.

▶

Andrzej Pityński
Maria Skłodowska-Curie
bronze on granite base
total h. 7 feet (213 cm.)
Public Library, Bayonne, New Jersey

Madonna of the 1944 Warsaw Uprising
Commemorative Bronze Relief
51 x 32 in. (130.5 x 81 cm.)
Pauline Fathers National Shrine
of Our Lady of Czestochowa,
Doylestown, Pennsylvania





1944

1984

ZANIM PADEŁŚ, JESZCZE ZIEMIE
PRZEZEGNAŁEŚ REKĄ.
CZY TO BYŁA KULA SYNKU,
CZY TO SERCE PEKŁO ?

L. K. JACZYŃSKI

W CATERDZIESTA ROCZNICE POWSTANIA WARSZAWSKIEGO
ODDZIAŁY BYŁYCH ŻOŁNIERZY ARMII KRAJOWEJ W - U.S.A.



Jakie zagadnienia rzeźbiarskie nurtują cię w twojej dotychczasowej twórczości?

Komponowanie przestrzeni formą rzeźbiarską. Każda moja kompozycja jest próbą zamknięcia w sobie skryzalizowanej idei, która poprzez bryłę staje się symbolem, znakiem oddziaływującym swą siłą, wymową, zmuszającym do refleksji oraz osobistych wzruszeń. Przeżycie moje jest jak dźwięk kamertonu, do którego "stroje" wyraz swoich rzeźb. To co przeżywam—oddaje rzeźbie. Jeśli to mi się uda, to wówczas rzeźba "żyje", a moje przeżycie pozostanie w niej żywe na zawsze. Rzeźba taka staje się "kamertonem uczuć". Jeżeli rzeźbę ogląda wrażliwy odbiorca, wczuje się w nią—rzeźba zaczyna żyć na nowo, dostarcza mu przeżyć estetycznych. W owym komponowaniu przestrzeni forma rzeźbiarską do maksimum wykorzystuję walory metalu, który pozwala mi na realizowanie rzeźb bardzo przestrzennych, dynamicznych, stanowiących kontrast rzeźb w kamieniu. Rzeźby moje powinno się oglądać z różnych stron, wtedy element ruchu w nich zawarty jest bardziej czytelny. Innym aspektem moich rzeźbiarskich eksperymentów jest kolor. Przy pomocy barwnych patyn, które osiągam w chemicznej obróbce na gorąco, uzyskuje ciekawe kontrasty koloru, kontroluję światło i fakturę, wzmacniam ekspresję swoich rzeźb. Zacząłem od medali, poprzez płaskorzeźby aż do monumentalnego popiersia, które zapatynowałem w kolorze (pomnik ks. Jerzego Popiełuszki w Trenton). Każdy eksperyment jest związany z ryzykiem, z krytyką—jest wielką niewiadomą; może zniszczyć rzeźbę lub posunąć ją troszeczkę do przodu. Czy osiągnąłem to czego szukam—myślę, że nie i wielka przygoda jaka jest rzeźba—ciągle przede mną.

Jak porównałbyś siebie z rzeźbiarzami amerykańskimi?

Amerykański rzeźbiarz realizując rzeźbę robi przy tym, z reguły, pieniądze; ja nie robię pieniędzy ale tworzę rzeźbę. Szukam klienta, mecenasu dla mojej sztuki. Klient kupując moje rzeźby daje mi szansę na rozwój mojej twórczości. Bez bodźca finansowego rzeźbiarz się "dusi"—materiał, narzędzia, pracownia, życie—stanowią poważny hamulec. Są różne filozofie myślenia o sztuce, ale dla wielu cel jest jeden—być sławnym, bogatym, uznanym (i to jak najszybciej)—obojetnie jakim kosztem. Moja filozofia jest inna. Rzeźba to moje powołanie, moje życie, moja misja—bez względu na czas, warunki materialne, niespodzianki życiowe—będę ją tworzył. Nic innego nie potrafię—tylko rzeźbić. Sława, pieniądze, uznanie—pozostawiam to przeznaczeniu. Moje plany na przyszłość—tworzyć i wycisnąć piętno polskiej rzeźby w amerykańskiej sztuce i w świecie.

Andrzej Pityński
Three Hundred Anniversary Vienna Relief
Bronze Medal, dia. 3 1/2 in. (88 cm). Obv. and Rev.

POLISH ART IN PRIVATE COLLECTIONS | POLSKA SZTUKA W ZBIORACH PRYWATNYCH

A Pastel by Stanisław Wyspiański and Old Polish Clocks in the Collection of Dr. Anthony and Mrs. Erika Petyan Benis

Dr. Anthony Benis, a New York banker, has been collecting Polish clocks and watches, as well as Biedermeier glass for many years. Before World War II he was one of the directors of the Banca Commerciale Italiano in Milan and oversaw its interests as General Secretary with the Commercial Bank in Warsaw. A consummate connoisseur and collector, Dr. Benis is one of the founders and a fellow of the National Association of Watch and Clock Collectors in America and a fellow of the Corning Glass Museum in Corning, New York. He likewise serves as a consultant to the Metropolitan Museum in New York and the Smithsonian Institution in Washington, DC.

Dr. Benis' passion as a collector recently provided him with an unusual experience. While looking through the catalog of the Uto Auktionen firm in Zurich in June 1987 he was completely taken by surprise. Instead of his sought after clocks or glass, he noticed a picture which he had known as a child in his parents' home in Cracow. It was a pastel by Stanisław Wyspiański—*Hanka*. The sitter was the ward of his mother, Helena Benis. Here we must indulge in a small digression. Arthur Benis, his father, was a schoolmate of Stanisław Wyspiański, which fact Stanisław Estreicher mentions in his memoirs. This schoolboy friendship lasted a lifetime. The Benis' apartment at 2 Podwale Street in Cracow contained a number of Wyspiański's works, especially family portraits.

Obraz Stanisława Wyspiańskiego i stare polskie zegary z kolekcji dra Antoniego i Eriki Petyan Benisów

Dr Antoni Benis z Nowego Jorku, bankowiec, przed wojną jeden z dyrektorów mediolańskiego Banca Commerciale Italiano, nadzorujący interesy tego banku przy Banku Handlowym w Warszawie jako Sekretarz Generalny od lat zbiera stare polskie zegary i zegarki oraz szkło biedermeierowskie. Ten wytrawny znawca i kolekcjoner jest jednym z założycieli oraz członkiem "fellow" amerykańskiego National Association of Watch and Clock Collectors a także członkiem "fellow" The Corning Glass Museum w Corning w stanie Nowy Jork. Dr Benis w charakterze konsultanta współpracuje z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz z Smithsonian Institute w Waszyngtonie.

Kolekcjonerskie pasje dra Benisa przyniosły mu niedawno niecodzienne zdarzenie. Przeglądając katalog firmy Uto Auktionem z Zurichu z czerwca 1987 r. znalazł w nim zupełnie nieoczekiwanie, zamiast spodziewanych zegarów czy szkieł—obraz, który znał od dziecka ze swego rodzinnego domu w Krakowie. Był to pastel Stanisława Wyspiańskiego zatytułowany *Hanka*, a tytułowa postać to wychowanka jego matki, Heleny Benisowej. Tu należy się mała dygresja. Ojciec doktora, Artur Benis, był szkolnym kolegą Stanisława Wyspiańskiego, o czym wspomina w swoich pamiętnikach Stanisław Estreicher, a szkolna przyjaźń przeciągnęła się na całe życie. W kamienicy Benisów przy ul. Podwale 2 było sporo prac tego artysty, zwłaszcza



Stanisław Wyspiański—Hanka
pastel, 21 1/2 x 15 3/4 in. (55 x 40 cm.)

Dr. Anthony Benis got out of Poland in 1939. When World War II broke out his mother decided to transfer the family's collection to Lublin where she felt it would be safer. Just the opposite happened. The war's fury spared Cracow, while Lublin suffered terribly and the Benis family collection was lost. But just as the fate of people at that time was extraordinary, so also have been the various roads taken by art objects. This is demonstrated by the epilogue of the Wyspiański pastel.

Dr. Benis bought it at the above-mentioned auction house in Zurich. The pastel had hung from 1904 until War II in his parents' home and today again adorns Dr. Benis' New York home. When the pastel was delivered to him in New York the now gray-haired doctor looked with great emotion at the address written on the reverse of the piece: Podwale 2. Some years later this Wyspiański pastel,

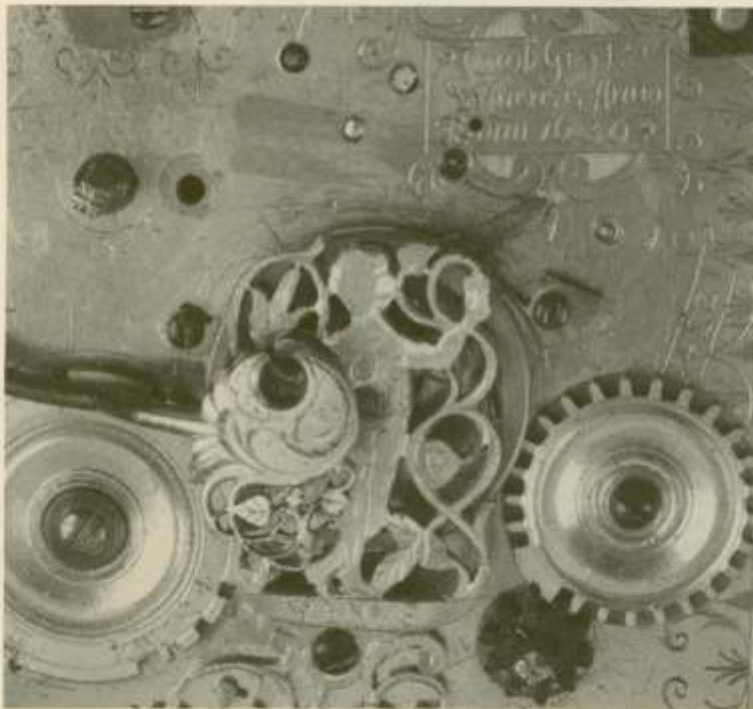
having come an incredible full circle, again is in the Benis collection. And we have learned yet another amazing story about the fate of art objects.

We would like to single out Dr. Anthony Benis' collection of old Polish clocks three pieces we feel are particularly worthy of attention: two old timepieces, so-called table clocks, and one carriage clock. All three of them are encased clocks with a horizontal mechanical construction. Thanks to the invention of the spring drive and the balancing fusee, these table clocks began to be produced in Poland about the mid-sixteenth century.

The first and oldest clock from this group is a baroque horizontal table clock with a square case of gilded brass. The sides of the case are 11 cm (4 1/4 in.) long and 9 cm (3 1/2 in.) high. The clockmaker was from Wilno and fully signed and dated this piece: "Jacob Gierke Wilnensis Anno dom. 1636." The clock mechanism

is made partly of steel and partly of brass. It is equipped with single steel hand and strikes the hours and quarter-hours. The top portion of this timepiece, i.e. the plate protecting the balance wheel, is quite rare and of beautiful workmanship. It is in the shape of woman symbolizing Venus. Wiesława Siedlecka, author of *Polish Clocks*, describes in her book a similar horizontal table clock also by Jacob Gierke from the exact same year, which is in the National Museum in Cracow and is adorned by a figurine symbolizing Veritas.

The second clock we would like to mention is enclosed in a six-side brass case with a brass mechanism by Christian Fridrich Vogel of Toruń. The diagonal dimension of this little case is 11 cm (4 1/4 in.) long and 7.5 cm (3 in.) high. This timepiece has two steel hands and therefore tells both the hours and the minutes. This became a feature of European clockmaking at the end of the



Signature and Venus cock detail of Jacob Gierke clock



Horizontal Table Clock signed Jacob Gierke and dated 1636, Wilno

portretów rodzinnych. Antoni Benis wyjechał z Kraju w 1939 r.

W momencie wybuchu wojny jego matka postanowiła przewieźć całe zbiory do Lublina, gdzie jakoby byłyby bezpieczne. Stało się odwrotnie—zawierucha wojenna oszczędziła Kraków, natomiast Lublin ucierpiał bardzo i przepadła rodzinna kolekcja Benisów. Lecz tak, jak niezwykle były czy są losy ludzi z tamtych lat, równie niezwykle są meandry wędrówek przedmiotów, o czym mówi epilog z obrazem Wyspiańskiego. Dr Benis kupił na owej aukcji w Zurichu pastel wiszący od 1904 r. aż do wojny w domu jego rodziców i dziś, na powrót, zdobi jego, już nowojorskie mieszkanie. Gdy obraz przybył to Nowego Jorku, sędziwy dziś Antoni Benis ze wzruszeniem ujrzał wypisany na jego odwrociu adres: Podwale 2. Tak więc, po latach, przedmiot zatoczywszy jakiś nieprawdopodobny krag, znów znalazł się w kolekcji Benisów, a my

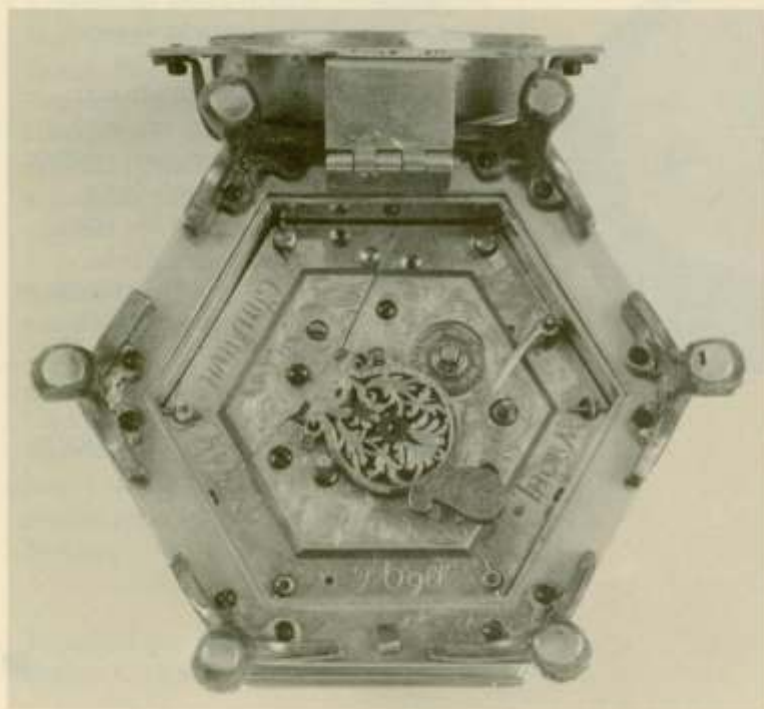
poznaliśmy jeszcze jedną, zdumiewającą historię z "wędrówek przedmiotów".

Z kolekcji polskich zegarów dra Antoniego Benisa chcemy wymienić tu trzy obiekty godne szczególnego zainteresowania—dwa stare czasomierze tzw. kafilowe oraz zegar powozowy. Wszystkie trzy, to puszkowe zegary stołowe z poziomym układem konstrukcji mechanizmu, jakie dzięki wynalazkowi napędu sprężynowego oraz bębna wyrównawczego zaczęto wyrabiać w Polsce około połowy XVI w.

Pierwszy, najwcześniejszy zegar z tego zbioru, to barokowy zegar kafilowy z obudową na planie kwadratu wykonaną z brązu złoczonego. Długość boku skrzyneczki wynosi 11 cm (4 1/4 in.) a wysokość 9 cm (3 1/2 in.). Twórcą tego zegara jest wileński zegarmistrz, który swe dzieło zaopatrzył w kompletną sygnaturę oraz datę—"Jacob Gierke Wilnensis Anno dom. 1636". Mechanizm zegara wykonany

częściowo ze stali, częściowo z miedzi, zaopatrzony jest w jedną stalową wskazówkę a wybija godziny i kwadransy. Bardzo rzadki i pięknej roboty jest kok tego czasomierza, czyli płytka zabezpieczająca koło balansowe przed uszkodzeniem—ma on kształt postaci kobiecej symbolizującej Wenus. Autorka *Polskich zegarów*, Wiesława Siedlecka, opisuje podobny zegar kafilowy, również Jakuba Gierke i z tego samego roku, dziś w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, którego kok zdobi postać symbolizująca Veritas.

Drugi, tu prezentowany zegar, to zamknięty w sześciobocznej mosiężnej obudowie mosiężny mechanizm roboty Christiana Fridricha Vogla z Torunia. Długość przekątnej skrzyneczki wynosi 11 cm (4 1/4 in.) a jej wysokość 7.5 cm (3 in.). Czasomierz ten ma już dwie stalowe wskazówki, a więc służył do wskazań godzinowych i minutowych, co zaczęto



Signature and cock detail of Vogel clock



*Horizontal Table Clock
signed Christian Fridrich Vogel
Toruń, ca. 1750*

seventeenth century. This clock has a silver face upon which Master Vogel has left his signature, as he also did on the mechanism. The Nałęcz coat-of-arms is engraved on the side of the clock case. Although undated, this instrument was produced about the middle of the eighteenth century.

Dating from about the same time is the third timepiece from Dr. Benis' collection, which already has been referred to. It is so-called sedan chair clock. Its maker is forever remembered on account of his double signature on the clock face and on the base of the mechanism. He is Master Antoni Kamiński of Lwów, who established a clockmaker's guild there in 1776. The mechanism of this round clock was fashioned partly of brass and partly of steel, while the case is of silver. The face of the clock is covered in white enamel with black letters. The whole thing is encased in an outer cover of gilded silver to the bottom of which has been attached a silver facia with the Szeptycki coat-of-arms. The diameter of the cover is 14 cm. (5 1/4 in.) and the height is 4 cm. (1 1/2 in.) This instrument has a complicated modern mechanism which the clockmaker has equipped with an alarm and also has supplied a repeater, allowing hours and quarter-hours to be heard twice.

The three horologes presented here from Dr. Anthony Benis' collection provide excellently-preserved examples of the masterful construction and artistry of Polish clockmaking in the seventeenth and eighteenth centuries.

by Zofia Siejka

Translated from the Polish by
Stanley L. Cuba



*Sedan Chair Clock
signed Kamiński, Lwów, mid. 18th Cent.*

stosować w zegarmistrzostwie europejskim pod koniec XVII w. Zegar posiada srebrną tarczę, na której, tak jak i na mechanizmie, mistrz Vogel zostawił swoją sygnaturę. Wybija godziny i kwadransy. Na jednej ze ścianek obudowy wygrawerowany jest herb Nałęcz. Przyrząd ten, choć nie datowany, został wykonany około połowy XVIII w.

Z tego samego mniej więcej czasu pochodzi ostatni z wymienionych czasomierzy dra Benisa, tzw. zegar powozowy. Twórcą jego jest uwieczniony w podwójnej sygnaturze—na tarczy oraz na podstawie mechanizmu—mistrz Antoni Kamiński ze Lwowa, który w 1776 r. założył w tym mieście cech zegarmistrzowski. Mechanizm tego okrągłego zegara wykonano częściowo z miedzi, częściowo ze stali, obudowę zaś ze srebra. Tarczę zegara pokrywa biała emalia z czarnymi cyframi. Całość umieszczona jest w dodatkowej puszczyce z pozłacanego srebra, do spodu której przymocowano srebrny sztyl z herbem Szeptyckich. Średnica puszczy wynosi 14 cm (5 1/4 in.), wysokość 4 cm (1 1/2 in.). Przyrząd ten posiada już nowoczesnie skomplikowany mechanizm, w którym zegarmistrz zastosował repeter umożliwiające powtarzane wysłuchanie wybijanych godzin i kwadransów oraz zaopatrzył go w budzik.

Przedstawione tutaj trzy horologia ze zbiorów Antoniego Benisa prezentują, w doskonałym stanie zachowania, przykłady wielkiego mistrzostwa konstrukcji oraz zmysłu artystycznego polskiego zegarmistrzostwa XVII i XVIII wieku.

Zofia Siejka

EXHIBITIONS □ WYSTAWY

POLISH ARTISTS
FROM NEW YORK
IN TORONTO

The Polish American Artists Society from New York held a comprehensive exhibit from January 19 to February 3, 1988, at the Del Bello Gallery in Toronto, Canada. This gallery is widely known for its international exhibitions of miniature painting and is one of the most important galleries in Toronto. Fourteen artists participated in the exhibit, which included painting, sculpture, graphic arts, illustration, photography and ceramics. The participants were Maciek Albrecht, Andrzej Czeczot, Katarzyna Gruda, Maria Hagadus, Andrzej Kenda, Zbigniew Krygier, Mariola Markiewicz, Barbara Maryańska, Rafał Olbiński, Krystyna Spisak, Kamila Szalewicz, Lubomir Tomaszewski, Christopher Zacharow and Hanna Zawa-Cywińska. Many pieces were sold and the exhibit can be regarded as a successful debut of the Society in Canada.

At the same time, we would like to note that the Society which goes by the name of Polish American Artists Society (PAAS), has its headquarters and a small gallery at 19 Irving Place in New York City. The group has existed for about two years and comprises some fifty artists, mainly recent arrivals from Poland. The current president of PAAS is Andrzej Kenda.

*Translated from the Polish by
Stanley L. Cuba*

POLSCY ARTYŚCI
Z NOWEGO JORKU
W TORONTO

W dniach od 19 stycznia do 3 lutego 1988 r. odbyła się reprezentacyjna wystawa Polsko-Amerykańskiego Związku Artystów z Nowego Jorku w Del Bello Gallery w Toronto w Kanadzie. Galeria ta jest szeroko znana z corocznej, międzynarodowej wystawy malarstwa miniaturowego i jest jedną z ważniejszych galerii w Toronto. W wystawie uczestniczyło czternastu artystów prezentujących malarstwo, rzeźbę, grafikę, ilustracje, fotografikę oraz ceramikę. Byli to: Maciek Albrecht, Andrzej Czeczot, Katarzyna Gruda, Maria Hagadus, Andrzej Kenda, Zbigniew Krygier, Mariola Markiewicz, Barbara Maryańska, Rafał Olbiński, Krystyna Spisak, Kamila Szalewicz, Lubomir Tomaszewski, Christopher Zacharow i Hanna Zawa-Cywińska. Wiele prac zostało sprzedanych, a wystawę należy uważać za udany debiut Związku na tamtejszym terenie.

Przy okazji pragniemy zanotować, że Związek występujący pod nazwą Polish American Artists Society (PAAS) posiada swoją siedzibę oraz małą galerijkę w Nowym Jorku przy 19 Irving Place. Istnieje już prawie dwa lata i zrzesza około 50 artystów, głównie przybyłych ostatnio z Polski. W obecnej chwili prezesem PAAS jest Andrzej Kenda.

*Rafał Olbiński—PAAS Exhibition
Poster in Toronto*

CHRONICLE □ KRONIKA

Zurich. On October 7, 1987, Germann's auctioned Mela Muter's painting, *Environs of Colioure*. Painted oils on canvas and signed lower right, this landscape (cat. no. 51) brought 8,050 Swiss francs (\$6,000).



Zurich. W domu aukcyjnym Germann dnia 7 października 1987 r. sprzedany został obraz Meli Muter zatytułowany *Environs de Colioure*. Pejzaż ten (poz. kat. nr 51), olej malowany na płótnie, sygnowany z prawej strony u dołu, uzyskał cenę 8,050 franków szwajcarskich (6,000 dolarów).



Zurich. At Eberhart's another auction house in the same city, Maurycy Gottlieb's painting, *King Sigismund Augustus and Gizanka*, was offered for sale on November 5, 1987, with an estimate of 80,000-100,000 Swiss francs (\$60,000-\$74,000). This painting (cat. no. 58), an unsigned oil on canvas, was exhibited in Cracow in 1932 and at the Bezalel Museum in Jerusalem in 1956. Unfortunately, this Gottlieb painting did not find a buyer and is still for sale at Eberhart's.

Zurich. W innym domu aukcyjnym w tym mieście, u Eberharta, na aukcji w dniu 5 listopada 1987 r. wystawiono do sprzedaży, z wyceną 80,000–100,000 franków szwajcarskich (60,000–74,000 dolarów) obraz Maurycego Gottlieba przedstawiający *Zygmunta Augusta z Gizanką*. Obraz ten (poz. kat. nr 58) to niesygnowany olej na płótnie; pokazywany był na wystawie w Krakowie w 1932 r. oraz w Bezalel Museum w Jerozolimie w r. 1956. Niestety, obraz nie znalazł nabywcy i nadal jest oferowany przez wyżej wymieniony dom aukcyjny.

Maurycy Gottlieb
King Sigismund Augustus and Gizanka
14 3/4 x 25 in. (37.5 x 63 cm.)
Photo: Eberhart, Zurich

Mela Muter—*Environs de Colioure*
25 x 31 1/2 in. (63 x 80 cm.)
Photo: Germann, Zurich

New York. At the November 1987 auction of the Lipert Gallery the sale of the following items deserves particular note. William Coxe's *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark* (four-volume London edition, 1787) was sold for \$360; S.B. Gnorowski's *Insurrection of Poland in 1830-31 and the Russian Rule Preceding it Since 1815* (also published in London in 1839) reached \$715; while Valerian Krasinski's *Sketch of the Religious History of the Slavonic Nations* (published in Edinburgh in 1851) brought \$440. Of the paintings auctioned at the same sale *Alley in the Park* by Wladyslaw Podkowiński, whose work rarely appears on the market, was sold for \$8,250; a drawing in watercolor and charcoal by Wladyslaw Teodor Benda, *Mother and Child*, was acquired by Mr. and Mrs. Stanislaw Jordanowski of New York for \$3,025; an oil on board by Roman Kochanowski, *Farmyard*, was sold to Dr. Malejka for \$1,760. Richard Jasiński of Chicago purchased a rare series of four engravings by Gautier for \$660. Published in Paris in the second quarter of the nineteenth century and hand colored, these engravings depict imaginary scenes from the life of Prince Joseph Poniatowski: *Depart du Prince Poniatowski*, *Poniatowski est precipite dans l'Elster*, *Le Prince Poniatowski est trouver par des pacheurs*, *La Princesse Poniatowski apprend la mort de son marie*.

Nowy Jork. Z listopadowej aukcji Lipert Gallery na szczególną uwagę zasługują następujące pozycje: sprzedana za 360 dolarów książka Williama Coxe'a pt. *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark*—4 tomowe londyńskie wydanie z 1787 r.;

Insurrection of Poland in 1830-31 and the Russian Rule Preceding it Since 1815 S.B. Gnorowskiego, wydane także w Londynie w 1839 r., które osiągnęło cenę 715 dolarów oraz Valeriana Krasinskiego *Sketch of the Religious History of the Slavonic Nations*, wydany w Edynburgu w 1851 r., który przyniósł sumę 440 dolarów. Z obrazów wymienić należy: *Alejkę w parku* rzadko pojawiającego się na rynku Władysława Podkowińskiego, za którą zapłacono 8,250 dolarów; rysunek węglem z akwarelą Władysława Teodora Benda przedstawiający *Matkę z dzieckiem*, który nabyli państwo Jordanowscy z Nowego Jorku za 3,025 dolarów; olej na desce Romana Kochanowskiego, zatytułowany *Wiejska zagroda* sprzedany za 1,760 dolarów, który wzbogaci zbiory dra Józefa Malejki, a z grafik—rzadką serię czterech sztychów Gautiera, odbitych w Paryżu w 2 ćw. XIX w. i ręcznie kolorowanych, ukazujących wyimaginowane sceny z życia ks. Józefa Poniatowskiego (*Depart du Prince Poniatowski*, *Poniatowski est precipite dans l'Elster*, *Le Prince Poniatowski est trouver par des pacheurs*, *la Princesse Poniatowski apprend la mort de son marie*), które pan Richard Jasiński z Chicago kupił za 660 dolarów.



Wladyslaw Teodor Benda—*Mother and Child*
26 x 19 in (66 x 48 cm.)

CIĘCZONKIE I KRYZYWA



Tamara de Lempicka
 Portrait de Madame Boucard
 53 1/8 x 29 1/2 in (135 x 75 cm.)
 Photo: Sotheby's

New York. Two paintings by Tamara de Lempicka were sold at an auction of modern art held at Sotheby's on November 12, 1987. The first of them (cat. no. 377), a *Portrait of Mrs. Boucard*, brought \$852,500; it is an oil on canvas, signed and dated 1931. The second painting (cat. no. 378) is a *Autoportrait*. Also an oil on canvas, it sold for \$55,000.

Nowy Jork. 12 listopada 1987 r. w Sotheby's na aukcji sztuki nowoczesnej sprzedano dwa obrazy Tamary Lempickiej. Pierwszy z nich (poz. kat. nr 377)—*Portret pani Boucard* osiągnął cenę 852,500 dolarów; jest to olej na płótnie, sygnowany i datowany 1931 r. Obraz drugi (poz. kat. nr 378) to *Autoportret*—jest to także olej na płótnie, który sprzedano za 55,000 dolarów.



Tamara de Lempicka—Autoportrait
 18 1/4 x 15 1/8 in. (46.5 x 38.5 cm.)
 Photo: Sotheby's



New York. At an auction of Judaica held at Sotheby's on December 14, 1987, several Jewish ceremonial objects in silver were sold: two Polish spice towers from the end of the 18th century and an etrog container from the first half of the nineteenth century. Although the first spice tower (cat. no. 252) did not have silver proof nor the makers marks, it still brought \$9,900. However, the second tower marked with proof "12" was sold for \$6,050. The etrog container of Wrocław manufacture (1830) by Master Schultz (cat. no. 283) was sold for \$1,760.

Nowy Jork. W tym samym domu aukcyjnym dnia 14 grudnia 1987 r. na aukcji judaików sprzedano, między innymi kultowymi srebrami żydowskimi, dwie polskie balsaminki z końca XVIII wieku oraz puszkę na etrog z 1 poł. XIX wieku. Balsaminka pierwsza (poz. kat. nr 252), choć bez próby srebra i puncy mistrzowskiej, przyniosła cenę 9,900 dolarów; druga natomiast (poz. kat. nr 253), oznakowana próbą "12", sprzedana została za 6,050 dolarów. Puskę na etrog, roboty wrocławskiego mistrza Schultza z 1830 r. (poz. kat. nr 283), sprzedano za 1,760 dolarów.

*Polish Silver Spice Tower
unmarked, late 18th Cent.
h. 9 3/4 in. (25 cm.)
Photo: Sotheby's*

*Polish Silver Spice Tower
marked "12", late 18th Cent.
h. 7 3/8 in. (18.6 cm.)
Photo: Sotheby's*

*Polish Silver Etrog Container
by Schultz, Wrocław 1830
Photo: Sotheby's*

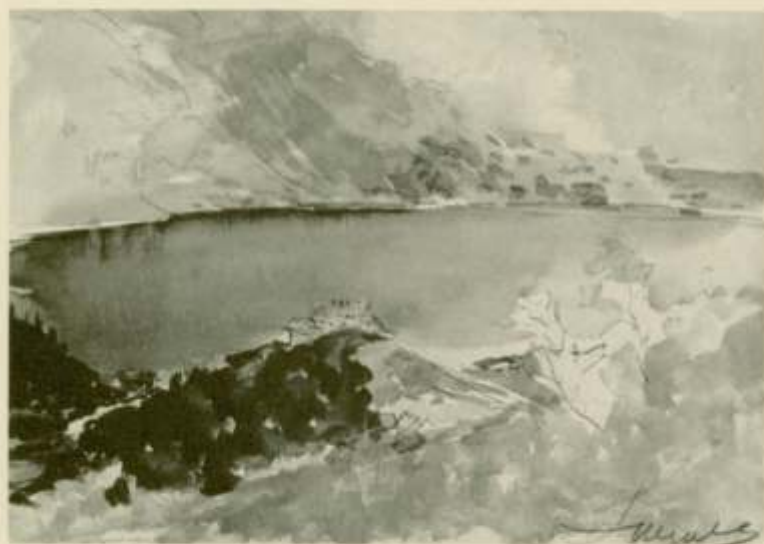


*Jacek Malczewski—Selfportrait
13 x 9 1/4 in. (33 x 23.5 cm.)*

Brooklyn, New York. In December 1987 the Lipert Gallery acquired three interesting Polish paintings. The first of them, is a *Selfportrait* by Jacek Malczewski, an oil on wood panel, signed in upper right hand corner. The other two works are watercolors by Leon Wyczółkowski: *View of the Wawel Castle*, signed lower right and dated 1913 and the *Morskie Oko Lake*, signed lower right.

*Translated from the Polish
by Stanley L. Cuba.*

Brooklyn, Nowy Jork. W grudniu 1987 r. Lipert Gallery nabyła trzy interesujące obrazy malarzy polskich. Pierwszy z nich, *Autoportret* Jacka Malczewskiego, malowany jest na desce i sygnowany w prawym górnym rogu. Dwa pozostałe to akwarele Leona Wyczółkowskiego—*Widok na Wawel* sygnowany w prawym dolnym rogu i datowany 1913 oraz *Morskie Oko*, sygnowany w prawym dolym rogu.



Leon Wyczółkowski—Morskie Oko Lake
8 3/4 x 12 1/4 in. (22 x 31 cm.)

Leon Wyczółkowski—View of Wawel Castle
8 x 13 1/4 in. (20 x 33.5 cm.)

PRO ARTE
is published in an edition of
400 numbered
copies.

Nr. **140**

PRO ARTE
jest wydawane w nakładzie
400 numerowanych
egzemplarzy.

