



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Magdalena Więcek. Działanie na oko

Magdalena Więcek. Affecting the Eye

kuratorka | curator: Anna Maria Leśniewska

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Julia Leopold

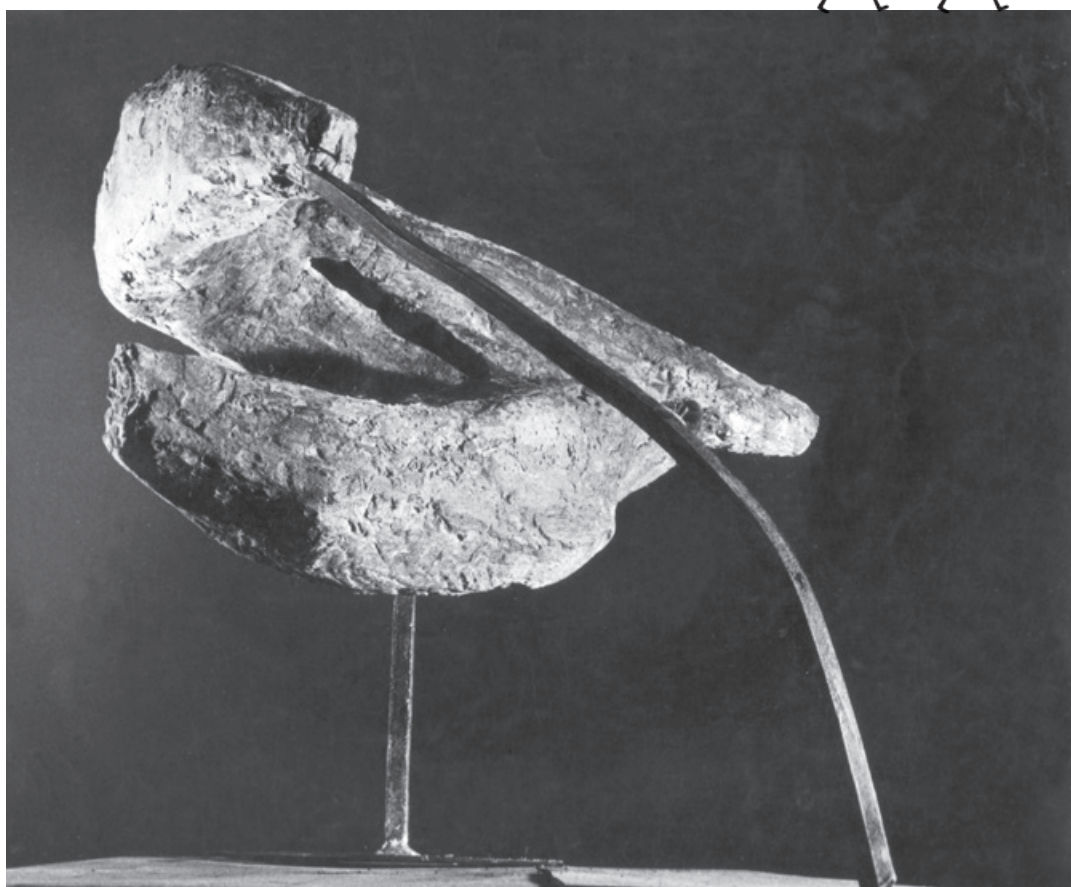
projekt ekspozycji | exhibition design: Robert Rumas

Odradzająca się po socrealizmie sztuka polska z intensywnością wystaw i bogactwem inicjatyw artystycznych dostarcza wielu intrygujących historii, także za przyczyną tworzących ją barwnych osobowości. W wydarzeniach takich, jak te w warszawskiej Galerii Krzywe Koło, gdzie odbywały się jedne z najważniejszych wystaw tego okresu, kiedy jakość i siła przekazu decydowały o wyrazie artystycznym, znajdujemy źródło inspiracji dla wolnego od różnych ograniczeń myślenia we współczesnej sztuce polskiej.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności do ważnego dla odradzającej się po wojnie sztuki miejsca — sopockiego Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych — zjeżdżali z różnych stron Polski zarówno wykładowcy uczelni artystycznych, jak i studenci, do grona których dołączyła Magdalena Więcek (1924–2008). Historia jej życia i twórczości, prezentowana obecnie w Zachęcie, wiele mówi o historii całego pokolenia, ukazując z jednej strony wytrwałą, żmudną pracę artystki, jej pragnienie uczestnictwa w czymś, co miało niepodważalną wartość wobec wartości zweryfikowanych podczas wojny, a z drugiej, klimat życia artystycznego tworzonego zarówno przez przedstawicieli przedwojennej awangardy, jak i młodego środowiska twórczego, z aktywnym udziałem kobiet o artystycznych aspiracjach.

Atmosfera twórczego poruszenia przed i podczas odwilży, jak i w czasach podwilżowej nowoczesności została przywołana w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki już parokrotnie, m.in. dzięki monograficznym wystawom takim jak *Alina Szapocznikow 1926–1973* (1998), *Alina Ślesińska 1922–1994* (2007) czy *Barbara Zbrożyna. Figury nasłonecznione* (2008). Stały się one pretekstem zarówno do wydobywania z niepamięci „nieobecnych”, jak i reinterpretacji tych pozostających w obiegu sztuki i polu zainteresowania krytyki i badaczy tego okresu. Na przykładzie trzech wymienionych powyżej artystek ujawniono proces budowania niezależności twórczej kobiet, a także doniosłość ich poszukiwań i odkryć, przy jednoczesnym ukazaniu uniwersalności ich dzieł. W ten intrygujący pejzaż twórczych zmagani wpisano częstokroć pogmatwane, ale nierzadko ekscytujące epizody z życia prywatnego, mające istotny wpływ na twórczość.

Magdalena Więcek, wybierając zawód rzeźbiarza, opowiedziała się po stronie utożsamianej z męską aktywnością, przyjmując ją za własną. Wręcz ostentacyjne wyparcie przez nią kobiecości stało się obroną przed zmarginalizowaniem twórczości i wynikało z przekonania, że właśnie taka postawa zagwarantuje jej mocną pozycję w świecie sztuki. Konsekwencją tak określonej decyzji stało się całkowite podporządkowanie życia co-



fot. | photo by Witold Surwiński, Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive

dziennego jednemu celowi — twórczości. Cecha ta była charakterystyczna dla pokolenia, do którego należała, choć następstwa powziętych decyzji nie zawsze wpływały korzystnie na harmonię życia pozaartystycznego.

Urodzona w Katowicach rzeźbiarka była upartą i zawziętą Ślązacką, ale także artystyczną duszą zachłannie poszukującą nowych wrażeń, osobą budzącą skrajne emocje, jednak zawsze szczerze wierzącą w uzdrawiającą moc sztuki zdolnej nadać istnieniu głębszy sens.

Przechowywany w rodzinnym domu album z reprodukcjami prac rzeźbiarki i graficzki Käthe Kollwitz stał się dla Więcek fundamentem estetycznego widzenia. Dzieła niemieckiej ekspresjonistki to elementarz, dzięki któremu przyszła artystka samodzielnie uczyła się rozpoznawać „literę sztuki”, by w oparciu o nie budować własny język plastyczny. Choć odebrała edukację artystyczną we wspomnianym już sopockim Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych (1945–1949), a później na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP (1949–1951), to w swoich rysunkowych zapisach, jak i w tworzonych równolegle odbitkach graficznych niezmiennie stosowała

Płynąca, 1962, żeliwo, praca niezachowana

na sąsiedniej stronie:

Lotna (1), 1971, mosiądz, wł. rodziny

Floating, 1962, cast iron, not preserved

opposite:

Volatile (1), 1971, brass, family property



fot. | photo by Marek Holzman, Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive



fot. Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive

Magdalena Więcek na tle projektu pomnika dla Przedsiębiorstwa Kopalnie i Zakłady Przetwórcze Siarki im. Marcelego Nowotki w Machowie koło Tarnobrzega, 1962, beton, stal, praca niezachowana

Nieskończoność, 1979, taśma aluminiowa, beton, praca niezachowana, Galeria Zapiecek, Warszawa

na sąsiedniej stronie:

Bass-Relief V, 2006, stal nierdzewna, wł. rodziny

Protest, 1957, żeliwo, praca niezachowana

Magdalena Więcek against the model of a monument for the Marceli Nowotko Sulphur Mine and Processing Plant in Machów near Tarnobrzeg, 1962, concrete, steel, not preserved

Infinity, 1979, aluminium tape, concrete, not preserved, Zapiecek Gallery, Warsaw

opposite:

Bass-Relief V, 2006, stainless steel, family property

Protest, 1957, cast iron, not preserved

dynamiczną deformację podkreślaną wyraźnym konturem. Dostrzegalną w jej pracach wiedzę o sugestywnej wartości koloru i czystej linii należy wiązać z fascynacją sztuką ekspresjonistyczną. Studia artystyczne stały się szansą zaspokojenia głęboko tkwiącej potrzeby kształtowania siebie poprzez sztukę, a spotkanie w Sopocie z jej ówczesnym wykładowcą Marianem Wnukiem, późniejszym mężem artystki, wpłynęło na wizję sztuki i sposoby jej wyrażania. Już podczas studiów pojawiła się potrzeba utrwalania na kliszy fotograficznej przebiegu procesu twórczego, którego zwięźceniem jest dzieło. Początkowo fotografia była dla niej jedynie niezbędnym narzędziem dokumentacji, by z czasem stać się środkiem uchwycenia czasowego wymiaru rzeźb i realizowanych później kompozycji przestrzennych. Choć Więcek posiadała niezbędne do fotograficznej wizualizacji narzędzia, uznała jednak, że konieczna jest opowieść o jej pracach w wykonaniu innego twórcy — Marka Holzmana (1919–1982). Artysta fotograf, uznawany za mistrza fotoreportażu, wieloletni współpracownik czasopism artystycznych przeprowadził „wywiad fotograficzny” z dziełami rzeźbiarki, wykonując na przestrzeni lat ich liczne fotografie, których wieloformatowe powiększenia stanowią integralną część ekspozycji w Zachęcie. Jego zdjęcia ujawniają nie tylko różnorodny świat artystki — jej intencje, motywacje i ostateczny rezultat pracy; wskazują również na lustro, w którym przegląda się wrażliwość fotografującego, czas oraz sytuacja, w jakiej dokonuje rejestracji.

Aby móc prześledzić zapis tych „wywiadów fotograficznych”, należy przywołać najważniejsze dokonania Więcek. Ujawniają one szeroką skalę zainteresowań wykraczających poza tradycyjne rozumienie form rzeźbiarskich, rozwijających się w kierunku instalacji, budowania relacji ze sferą dźwięku, z uwzględnieniem uwarunkowań przestrzennych, w tym także architektonicznych.

Pierwsze dzieła z lat sześćdziesiątych, ujawniające nowe podejście do formy, to bliskie żywym organizmom masywne, betonowe formy będące wynikiem dochodzenia do głosu głębokich doznań emocjonalnych. Jest wśród nich np. *Blisko ziemi* (1962), obecnie w stałej ekspozycji Rijksmuseum Kröller-Müller w Otterlo; *Kamień* (1964), swoisty pomnik mocy natury drzemących w głazach, zrealizowany w trakcie sympozjum w St. Margarethen, czy kameralny *Trigon* (1965), w którym na podstawie wykonanej z kutego metalu osadzone zostały trzy kamienne formy kojarzące się z żywymi organizmami wydobytymi z barwnego serpentynu. Z kolei *Płomień* (1966) to forma sugerująca ruch, zbudowana z wąskich metalowych płytek, jakby zataczających kręgi dzięki sile wiatru, zaś *Florale* (1966) przypomina roślinę dźwigającą na metalowych łodygach betonowe paki. Realizacjami tworzonymi podczas dwóch edycji Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965 i 1967) oraz dla Aalborga artystka wyznaczyła nowe miejsce rzeźby w przestrzeni miejskiej, kładąc nacisk na relacje przestrzenne z otoczeniem. W tej ostatniej pracy na stalowych, swobodnie rozmieszczonych prętach umieściła metalowe formy dysków — niczym czujniki rejestrują rytm życia duńskiego miasta, jednocześnie zachowując statyczny i wyważony układ. Monumentalny charakter dzieł Magdaleny Więcek szczególnie zauważalny jest w pracach z cyklu *Sacrum* z lat siedemdziesiątych, których forma nawiązuje do osobistych przeżyć, wewnętrznych rozterek i niepokojów, wpływających na medytacyjny charakter rzeźb. Te modele form przestrzennych dzięki dynamice i przeciwstawnym wewnętrznym napięciom nawiązują do fragmentów architektury sakralnej i wymownie definiują intymną przestrzeń spokoju i kontemplacji. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych rzeźbiarka podejmuje wielowątkowy dyskurs z różnymi materiałami (*Dialog z kamieniem*, 1984–1986), wyrwywa z diariusza aluminiowe kartki (*Kartki*, 1986), tworzy rysunkowe zapisy zdarzeń powstałych *Po drodze* (1992), stale powraca do tematu słońca i światła. *Książki* (1994) realizowane w różnorodnych materiałach wskazują na niewyczerpane obszary penetracji twórczej, w których zawiera się też wymiar czasu. Żywiotowa dynamika sił i monumentalność wyrazu to charakterystyczne cechy jej prac. Dzięki fascynacji walorami wykorzystywanych tworzyw rzeźbiarka odsłoniła urodę stali, aluminium, brązu, serpentynu i granitu.

Wystawa została pomyślana jako prezentacja rzeźb i ich projektów, w tym także architektonicznych, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu przestrzennego pełniącego kluczową rolę w sztuce Więcek. Ponadto pokazujemy obszerny wybór rysunków, szkiców, także w postaci prezentacji komputerowych. Całość dopełnia „zrekonstruowana” w postaci audiowizualnej prezentacji instalacja *Nieskończoność* (1979), pierwotnie poka-



zywana w warszawskiej Galerii Zapiecek, „dopowiedziana” dźwiękiem przez Krzysztofa Stasiaka. Na wystawie znalazły się również dokumentalne materiały filmowe ilustrujące udział rzeźbiarki w wystawach w Polsce i za granicą, pochodzące zarówno ze zbiorów archiwalnych Polskiej Kroniki Filmowej, jak i będące w posiadaniu rodziny. ●●●

Anna Maria Leśniewska

Magdalena Więcek (1924–2008), rzeźbiarka, zajmowała się także grafiką i rysunkiem. Studiowała rzeźbę w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych w Sopocie (pod kierunkiem Mariana Wnuka) oraz w warszawskiej ASP (w pracowni Franciszka Strynkiewicza). Po okresie socrealizmu zwróciła się w stronę nowoczesnej, ekspresyjnej formy, z czasem coraz bardziej ciężącej w stronę abstrakcji. Brała udział w przełomowej dla rzeźby polskiej wystawie *Rzeźba w ogrodzie* (1957), w latach sześćdziesiątych związana z Galerią Krzywe Koło kierowaną przez Mariana Bogusza, uczestniczyła wielu sympozjów i plenerów rzeźbiarskich w Polsce i za granicą. Wykładała na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1965–1982), potem także w Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten w Hadze. Jej twórczość cechują żywiołowa dynamika sił i monumentalność wyrazu.

Polish art — springing back to life after the period of social realism with the intensity and richness of all artistic initiatives — provides many intriguing stories, also thanks to the colourful characters that created them. In events like those at the Krzywe Koło Gallery in Warsaw, where some of the most important exhibitions of the period have been held and when the quality and strength of communication has determined the artistic expression, we can find a source of inspiration for thinking about contemporary Polish art free from any constraints.

By a happy coincidence, the Sopot State Institute of Fine Arts, so important for the revival of art after Second World War, was a place where art school teachers and students would come from various parts of Poland, and Magdalena Więcek (1924–2008) was in this group. The story of her life and work, presented at Zachęta today, speaks volumes about the history of an entire generation, revealing on the one hand, the assiduous, painstaking work of the artist, her desire to participate in something that had an unquestionable value in view of those values that had been compromised during the war, and on the other hand, the climate of artistic life created both by representatives of the pre-war avant-garde and a young creative environment, with an active participation of women with artistic aspirations.

The atmosphere of a creative movement before and during the ‘Thaw’ following the period of social realism, and later, during post-Thaw modernity, has been invoked at the Zachęta — National Gallery of Art several times, e.g., at monographic exhibitions of *Alina Szapocznikow 1926–1973* (1998), *Alina Ślesieńska 1922–1994* (2007) and *Barbara Zbrożyna. Sunlit Figures* (2008). These



foto: | photo by Daniel Wnuk



foto: | photo: Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences



foto | photo by Marek Holzman, Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive

were pretexts for both saving from oblivion those who were 'absent' and reinterpreting those who remained in artistic circulation and were analysed by critics and scholars of the period. The example of the three female artists mentioned above reveals the complexity of the process of building the creative independence of women, as well as the importance of their explorations and discoveries, at the same time showing the universality of their works. Confused and often exciting episodes of private lives that had a significant impact on the artists' creativity have been set against this intriguing landscape of their creative endeavours.

Choosing the profession of sculptor, Magdalena Więcek sided with what was seen as a male activity, taking it over as her own. Her ostentatious denial of femininity became a defense against the marginalisation of creativity and stemmed from the belief that this attitude would guarantee her a strong position in the world of art. As a result of this particular decision, she fully subordinated her non-artistic affairs to one purpose — creative activity. This trait was characteristic of her generation, although the

consequences of her decision did not always have a favourable effect on the harmony of her non-artistic life.

Born in Katowice, the sculptor was a stubborn and fierce Silesian, but also an artistic soul insatiable in her search of new experiences, a person who aroused extreme emotions, but always sincerely believed in the healing power of art capable of endowing existence with a deeper meaning.

An album with reproductions of works of the sculptor and graphic artist Käthe Kollwitz, kept in Więcek's family home, became the foundation for her aesthetic vision. The works of the German expressionist were the primer that the future artist used to learn how to recognise 'the alphabet of art' that helped her create her own artistic language. Although she received an artistic education at the Sopot State Institute of Fine Arts (1945–1949), and later at the Sculpture Department of the Warsaw Academy of Fine Arts (1949–1951), she consistently applied dynamic deformation, emphasised by a distinct contour in her drawings and graphic prints created at the same time. The

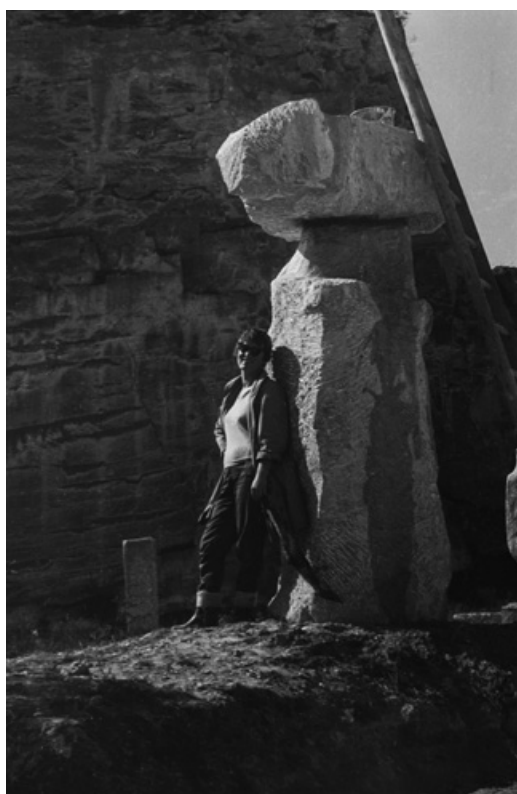
awareness of the suggestive qualities of colour and clean lines that is noticeable in her works should be connected with her fascination with expressionist art. Art studies were an opportunity to satisfy her inherent need to develop herself through art, and the meeting in Sopot of Maran Wnuk, then-lecturer and later her husband, influenced her vision of art and ways of expressing it. Still during her studies she developed the need of preserving her creative process, culminating in a work of art on photographic film. Initially, she treated photography only an indispensable tool for documentation, which eventually become a means to capture the temporal dimension of the sculptures and spatial compositions that she was about to create. Having the tools necessary for photographic visualisation, Więcek nevertheless decided that she could do with a narrative about her works created by another author — Marek Holzman (1919–1982). This artist and photographer, considered by experts a master of photojournalism, a long-time associate of art magazines, conducted a ‘photographic interviews’ with the sculptor’s works over the years, taking numerous photographs, the multi-format enlargements of which constitute an integral part of the exposition at the Zachęta. His photos reveal not only the diversity of the artist’s world — her intentions, motivations and the ultimate results of her work — but also unveil the mirror reflecting the photographer’s sensitivity, time and situations in which he photographs.

To be able to follow these ‘photographic interviews’ one needs to bring to mind Więcek’s most important achievements. They show a broad range of interests that go beyond the traditional understanding of sculptural forms, moving in the direction of installations, building relationships with the sphere of sound, and taking into account spatial conditions, including architecture.

The first pieces from the 1960s, revealing an independent treatment of the form, are massive, concrete forms, close to living organisms, that stem from the expression of deep emotional experience. These include, for example, *Close to the Ground* (1962), now part of the permanent collection of the Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo; *Stone* (1964), a kind of monument manifesting the power of nature slumbering in boulders, created during a symposium in St. Margarethen or the small-scale *Trigon* (1965), featuring three stone forms evocative of living organisms emerging from coloured serpentine inset in a base made of wrought metal. In turn, *Flame* (1966) is a form of suggesting movement, made up of narrow metal plates, as if circling around by the power of the wind, and *Florale* (1966) resembles a plant carrying concrete buds on metal stems. With works created during the two editions of the Biennale of Spatial Forms in Elbląg (1965 and 1967) as well as for the city of Aalborg, the artist set a new place for the sculpture in the urban space, emphasizing spatial relationships with the environment. In this latter work, she placed metal disc forms on freely distributed steel rods, which record the rhythm of Danish city life like sensors, maintaining the static and balanced system at the same time. The monumental character of Magdalena Więcek’s works is particularly evident in the pieces from the 1970s series *Sacrum*, the form of which refers to personal experiences, internal dilemmas and anxieties affecting the meditative dimension of the sculptures. Thanks to its dynamism



fot. | photo by Marek Holzman, Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive



fot. Archiwum Magdaleny Więcek | Magdalena Więcek Archive

Płomień (projekt rzeźby), 1966, aluminium, wł. rodziny

Magdalena Więcek obok rzeźby *Kamień* podczas *Symposion Europäischer Bildhauer*, St. Margarethen, Austria, lipiec 1963

na sąsiedniej stronie:

Magdalena Więcek w swojej pracowni, lata sześćdziesiąte

Flame (sculpture project), 1966, aluminium, family property

Magdalena Więcek with her sculpture *Stone* at *Symposion Europäischer Bildhauer*, St. Margarethen, Austria, July 1963

opposite:

Magdalena Więcek in her studio, 1960s



Lotna/Florale II, Aalborg, Dania, 1967, stal

Bez tytułu, 2003, papier, technika mieszana

na sąsiedniej stronie:
Od lewej: Marian Bogusz, Magdalena Więcek, Stefan Gierowski,
wernisaż ich wystawy w Galerii Krzywe Koło, Warszawa,
13.12.1958

Untitled, 2003, paper, mixed media

Volatile/Florale II, Aalborg, Denmark, 1967, steel

opposite:
From left: Marian Bogusz, Magdalena Więcek, Stefan Gierowski,
opening of their exhibition at Krzywe Koło Gallery, Warsaw,
13.12.1958



and contradictory inner tensions, these models of spatial forms refer to the elements of sacral architecture and aptly define the intimate space of calm and contemplation. In the 1980s and 1990s, the sculptor initiated a multifarious discourse with different materials (*Dialogue with Stone*, 1984–1986), tears aluminium pages (*Pages*, 1986) from her diary, sketches drawing notes of events created (*On the Way*, 1992), and constantly revisited the topic of the sun and light. *Books* (1994) created in various materials indicate endless areas of creative exploration, incorporating the dimension of time. The lively dynamics of forces and the monumentality of expression are the hallmarks of her work. Fascinated by the qualities of her materials, the sculptor revealed the beauty of steel, aluminium, bronze, serpentine, and granite.

The exhibition has been designed as a presentation of sculptures and their models (architectural too), with particular emphasis on the spatial aspect that plays a critical role in Więcek's art. In addition, it presents an extensive selection of drawings, sketches, also in the form of computer presentations. It is supplemented by the installation *Infinity* (1979), originally shown at the Warsaw Zapiecek Gallery, 'reconstructed' in the form of an audio-visual presentation 'narrated' with sound by Krzysztof Stasiak. The exhibition also features documentary footage illustrating the artist's participation in exhibitions in Poland and abroad, taken from the archives of the Polish Film Chronicle or owned by her family. ●●●

Anna Maria Leśniewska

Magdalena Więcek (1924–2008) is a sculptor who also works in graphic art and drawing. She studied sculpture at the State Institute of Fine Arts in Sopot (under the supervision of Marian Wnuk) and at the Warsaw Academy of Fine Arts (in Franciszek Strykowski's studio). After a period of socialist realism, she turned to modern, expressive forms, over time leaning increasingly towards abstraction. She took part in the breakthrough Polish sculpture exhibition *Sculpture in the Garden* in 1957, and in the 1960s was also associated with the Krzywe Koło Gallery, run by Marian Bogusz. She has also participated in numerous symposia and open-air sculpture events in Poland and abroad. A lecturer in the Department of Sculpture at the Higher School of Fine Arts in Poznań (1965–1982), she later also taught at the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in The Hague. Her work is characterised by the spontaneous dynamism of forces and a monumentality of expression.



Stefan Gierowski

Przy Dziekance była winiarnia — miejsce chętnie w tych latach odwiedzane ze względu na wygodne ławy i wielki stół, dobry do poważnych rozmów.

Spotkałem tam Stanisława Lisowskiego, rzeźbiarza czekającego, jak się okazało, na Magdę Więcek, która dla mnie była całym złem socrealizmu i absolutnie nie było o czym z nią rozmawiać. Lisowski uważał, że nie jest tak źle, a kiedy przyszła Magda, zaczęła się z początku koślawą rozmowa, później coraz lepsza i ciekawsza, dotycząca sztuki nowoczesnej i nowych możliwości twórczych. Ciepła tej rozmowie dodawało wino i po paru godzinach mój pogląd na Więcek zmienił się radykalnie.

Wkrótce ważną osobą stał się dla Magdy Marian Bogusz, a Krzywe Koło było dla niej ośrodkiem aspiracji twórczych — znalazła się wśród trzech rzeźbiarek *Konfrontacji 1960*. Jakby podkreśleniem naszej przyjaźni była wystawa w Krzywym Kole — na którą każdy z nas dał tylko po jednej pracy. Wernisaż był udany, choć niektórzy nie zrozumieli naszego przesłania. Magda pokazała rzeźbę pod tytułem *Atomzeit* wyznaczającą ważny moment w jej drodze twórczej.

W latach siedemdziesiątych mieliśmy dwie wspólne wystawy. W obu przypadkach Magda dała inne niż zazwyczaj prace budowane na długiej, ciągnącej się przestrzeni, określonej jakby rurą. Nie pozostało po nich właściwie nic poza zdjęciem, ale sama inicjatywa zrealizowania tego rodzaju rzeźby była niewątpliwie nowatorska. W tamtym czasie łatwiej było o ciekawy pomysł niż o trwałą realizację.

Magda żyła i pracowała dynamicznie — jej pracownia zawsze była pełna różnych ludzi, gości i pomocników. Zapewne znajdowała czas na skupienie, ale była — jak ktoś określił — „osobą z wiatrem”. Jeździła na międzynarodowe sympozja rzeźbiarskie w Europie i w Polsce. Pojawiała się natychmiast tam, gdzie coś się działo.

To był czas, gdy jeszcze pisano kartki — Magda zawsze starała się utrzymać kontakt ze znajomymi na całym świecie. Nigdy nie było wiadomo, skąd nagle da sygnał obecności.

Dom i pracownia jej i Mariana Wnuka były ważnym miejscem, gdzie artyści z różnych pokoleń i różnych miejsc w Polsce mogli się spotkać, by rozmawiać nie tylko o trudnych sprawach polskiej sztuki i kultury, ale też o codzienności. Nieustannym tematem były z jednej strony sprawy Akademii, z drugiej, Krzywego Koła — wszystko razem w kontekście aktualnej sytuacji sztuki nowoczesnej w Polsce.

W tym czasie Magda odeszła od gipsów i szukała nowych materiałów — metal, blacha, ale też i przestrzeń — wszystko z myślą o wielkich wymiarach, z konieczności ograniczonych.

Wszystko stało się w jej rzeźbie osobistym odkryciem, wydarzyła się w rzeźbie światowej nowa wartość — i tyle. ●●●

Konstancin, 11 stycznia 2016

There was a wine bar by the Dziekanka dorm — a place readily frequented in those days because of the comfortable benches and the big table, which was good for serious talks.

It was there that I met the sculptor Stanisław Lisowski, who was waiting — as it turned out — for Magda Więcek. For me, she embodied all the evil of Socialist Realism, so I had absolutely nothing to talk about with her. Lisowski thought it wasn't so bad, so when Magda came we started what was initially a lame conversation about modern art and new creative opportunities, which later got better and became more interesting. The conversation was fuelled by wine, and a few hours later, my view on Więcek changed radically.

Soon, Marian Bogusz became an important person to Magda, and the Krzywe Koło Gallery the centre of her creative ambitions — she was among the three female sculptors at the *Confrontations 1960* exhibition. Our friendship was somehow emphasised by an exhibition at the Krzywe Koło — where each of us offered only one work. The vernissage was successful, although there were some who didn't 'get' our message. Magda showed a sculpture titled *Atomzeit*, which marked an important moment on the path of her creative development.



foto: archiwum A. M. Lesniewskiej | photo: A. M. Lesniewska archive

In the 1970s, we had two joint exhibitions. In both cases, Magda presented works other than her usual ones, built along long, extending spaces defined as if by a pipe. Nothing remains of them now apart from photographs, but the very idea of creating this kind of sculpture was undoubtedly innovative. At that time, it was easier to have an interesting idea than a permanent installation.

Magda lived and worked fast — her lab was always full of all sorts of people, guests and assistants. Probably she managed to find some time to focus, but she was — as someone put it — ‘a wind-driven person’. She travelled to international sculpture symposia in Europe and Poland. She appeared immediately, wherever something was happening.

It was a time when people still wrote postcards — Magda always tried to keep in touch with friends all over the world. You would never know from where she would suddenly signal her presence.

Her and Marian Wnuk's home and studio were an important place, where artists from different generations and different places in Poland could meet to talk not only about difficult problems in Polish art and culture, but also about everyday life. They constantly talked, on the one hand about matters related to the Academy, and on the other hand about the Krzywe Koło — all in the context of the current situation of modern art in Poland.

At that time, Magda gave up gypsum and was looking for new materials — metal, sheet, but also space — all with greater dimensions in mind, limited out of necessity.

All these things marked a personal discovery in her sculpture, and created new value in world sculpture. And that's it. ●●●

Konstancin, 11 January 2016