

4/1969zach

ADAM PROCI



Adam Procki

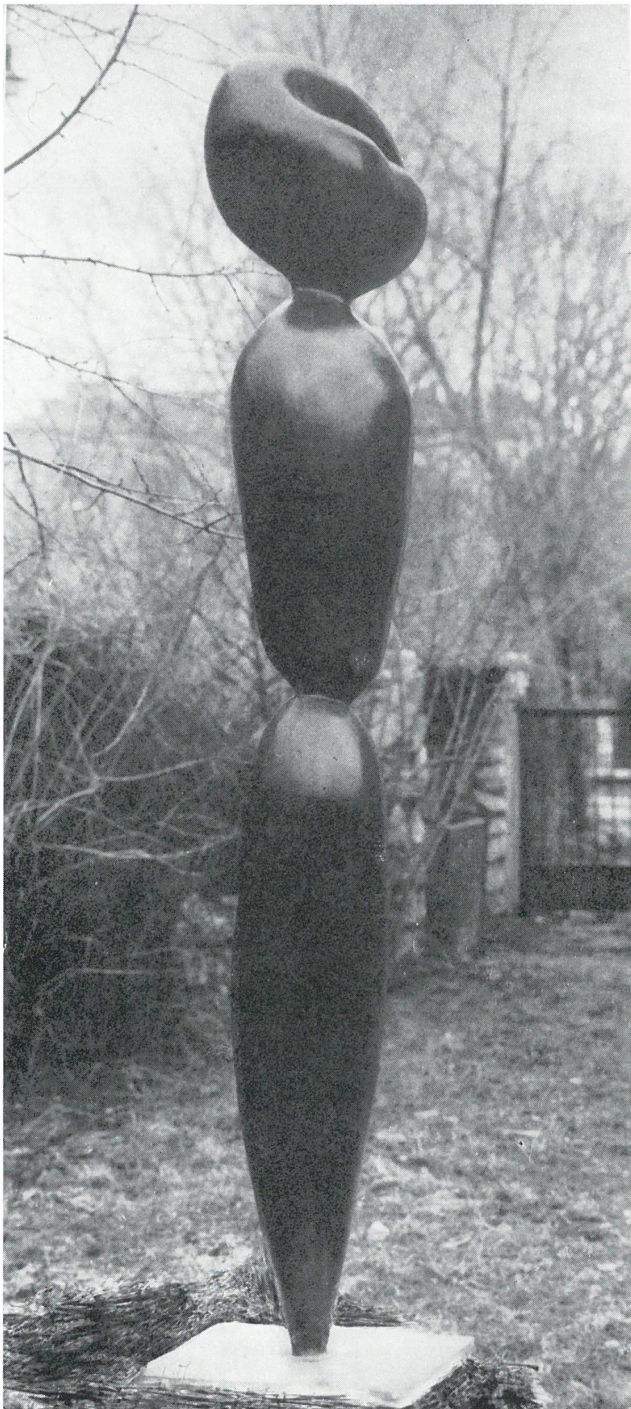
rzeźba

styczeń 1969

związek polskich artystów plastyków
centralne biuro wystaw artystycznych
w a r s z a w a · „z a c h ę t a” p l. m a ł a c h o w s k i e g o 3



Wystawę poświęcam pamięci
mojej Matki — prace dedykuję
Żonie Jadwidze Prockiej



Ur. w 1909 r. we Lwowie

Studia:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1946—1950, Wydział Rzeźby pracownia prof. T. Breyera

1951 dyplom

Podróże artystyczne:

Francja 1957/58, 1966; Włochy 1962; Syria, Liban, Dania 1964; Belgia, Holandia 1967.

Udział w wystawach i konkursach:

1950 Ogólnopolska Wystawa Plastycy w Walce o Pokój, Warszawa — wyróżnienie

1951 II Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Warszawa

Udział w konkursie na pomnik F. Chopina, Warszawa

1952 III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Warszawa

Udział w konkursie na pomnik Wyzwolenia Oświęcimia — wyróżnienie

1954 IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Warszawa

1956 VII Wystawa Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa

1957 Ogólnopolska Zimowa Wystawa Plastyki, Radom

II Międzynarodowa Wystawa Grafiki i Rzeźby, Carrara

- 1958 Wystawa Rzeźba Warszawska 1945—1958, Warszawa
 Udział w I etapie konkursu na pomnik Bohaterów Warszawy — wyróżnienie I stopnia
 Udział w konkursie na pomnik Wojska Polskiego, Warszawa — wyróżnienie
- 1959 Wystawa „Warszawa”, Warszawa
 Wystawa Warszawa walcząca — Getto, Warszawa
 Udział w II etapie konkursu na pomnik Bohaterów Warszawy, Warszawa — wyróżnienie I stopnia
 Wystawa Prac Plastyków Warszawskich, Katania, Palermo
- 1960 XVI Ogólnopolska Wystawa Zimowa Plastyki, Radom — nagroda
 Wystawa Rzeźba Polska 1945—1960, Warszawa
 III Ogólnopolska Wystawa Plastyki Marynistycznej, Warszawa — nagroda LPŻ
 Wystawa Rzeźby ku czci 15 rocznicy Wyzwolenia Warszawy, Warszawa
 Wystawa Warszawa w Kwiatkach, Warszawa
- 1961 XVII Ogólnopolska Zimowa Wystawa Plastyki, Radom
 Wystawa Rzeźby w XV-lecie PRL, Warszawa
 Wystawa Walk Legionu Dąbrowskiego w Hiszpanii, Warszawa
- 1962 III Międzynarodowe Biennale Sztuki, Carrara — dwa złote medale m. Carrary
- 1963 Ogólnopolska Wystawa XX-lecie LWP w twórczości plastycznej, Warszawa
 IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki Marynistycznej, Warszawa — nagroda (rejs morski)
 Wystawa Malarstwa, Rzeźby i Grafiki pt. Oświęcim, Warszawa
- 1964 Warszawa w Sztuce, Warszawa — nagroda MKiS
 Międzynarodowa Wystawa Rzeźby, Haga
 Wystawa Polski Ruch Oporu w Sztuce, Belgrad
- 1965 Wystawa Grafiki i Rzeźby w XX-lecie PRL, Warszawa
 Udział w Międzynarodowym Konkursie na rzeźbę z okazji 100 rocznicy powstania Unii Telekomunikacyjnej UIT, Genewa
- 1966 Orientacje, Warszawa
- 1967 Ogólnopolska Wystawa Rzeźby 1967, Warszawa — nagroda MKiS
 IX Międzynarodowe Biennale Rzeźby Plenerowej, Antwerpia
 Wystawa Sztuki Polskiej, Moskwa
- 1968 II Festiwal Sztuk Pięknych, Warszawa

Ważniejsze realizacje:

- 1953 Pomnik w Obozie Koncentracyjnym w Gross-Rosen
- 1955 Pomnik Bohaterów w Ostrowcu Świętokrzyskim
- 1963 Pomnik Poległych i Pomordowanych w II wojnie światowej w Puławach
- 1965 Pomnik Ludwika Waryńskiego w Puławach
 oraz projekt nagrobka pianisty Raula Koczalskiego w Poznaniu

Prace w zbiorach:

Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Prezydium Rady Narodowej m. st. Warszawy, Klubu Marynistów LPŻ oraz w Szwajcarii.

Wśród wielu definicji przy pomocy których staramy się ujawnić zewnętrzny, lub też w jakiejś mierze również i wewnętrzny wyraz kształtu rzeźbiarskiego, znajduje się określenie — podobnie nieściśle jak i większość sprecyzowań dotyczących się sztuk plastycznych, lecz oddające w przybliżeniu niektóre celowe intencje przestrzennego formotwórstwa. Jest to słowo mówiące o o r g a n i c z n o ś c i formy, organiczności jej biologii i morfologii. Termin ten, mimo swego ogólnego znaczenia, mówi jednak o pewnej doniosłej właściwości dzieła sztuki, w pierwszym zaś rzędzie rzeźbiarskiego. Budzi on mianowicie liczne skojarzenia, przede wszystkim dotyczące się takich zjawisk, dla których punktem wyjścia jest nieodparte poczucie natury a następnie jej tworów. Szczególnie zaś przylega on do tych elementów świata, rzeczywistości, których trwanie poddane jest powolnym procesom przemian i które wiecznym cykлом metamorfozy pozornie się sprzeciwiają. Istnieją one nieporuszenie i bezwolnie a jednak nie są martwe, gdyż emanując jakąś bynajmniej nie bezwładną siłą, zdają się oświadczać, iż w tej ostyglej, twardej i zakrzepłej materii istnieje jeszcze ślad tego, co było niegdyś ogniem, płomieniem, płynną i przelewającą się wrzącą lawą. I wirem, ruchem i tym co w pewnym momencie zatrzymało się i scaliło. Obecnie materia ta jest niczym innym aniżeli kamieniem tylko, głazem, cząstką skalnego urwiska, wyniosłą górą, może płaską moreną ogładzoną przez lodowiec, może płytą granitowego lub bazaltowego stopnia schodzącego ku wodzie i przez nią szlifowanego lub też szarpanego wiatrami. Kamieniem, tylko kamieniem, lecz w zakamkach którego, w słojach gołym okiem niewidzialnych, znajdujemy czasami odcisk kości zwierzęcia zaginionego gatunku, odbicie muszli, zarys ryby lub dziwnej rośliny.

Słowem, nie idzie tu o nic innego niż o twór natury. Gdy myślę o takim właśnie twórze natury, czyli o tym co jest organicznością samą w sobie, co jest organicznością czystej krystalizacji i przez doskonałość przywodzącą pamięci wspomnienie jakichś niezwykłych w swej genialnej prostocie dzieł rzeźbiar-

skiej dłoni, która uzbrojona w narzędzie, w b r e w oporowi materii, wywodzi z niej wyraz zamierzony, nasuwa mi się to, co powiedział niegdyś jeden z najbardziej nowatorskich rzeźbiarzy naszego wieku Jean Arp, składając swe wyznanie artystycznej wiary, deklarując program sztuki k o n k r e t n e j. Zakładając niezależność od natury, podnosząc na niezwykle wysoki piedestał kreacyjność trudu artystycznego Arp oświadcza: „...nie chcemy naśladować natury, nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć, chcemy* tworzyć jak roślina, która tworzy owoc, a nie odtwarzać, chcemy tworzyć wprost a nie przez pośredników.

Ponieważ nie ma w tej sztuce nawet śladu abstrakcji, zwiemy ją sztuką konkretną”. (tłum. E. Grabska).

* * *

Adam Procki, któremu z okazji pierwszej i ukazującej większość jego dotychczasowego dorobku wystawy ten szkic poświęcam, nie jest jednak artystą który by miał podobne lub identyczne Arpowi twórcze poglądy i zamierzenia. Jest on natomiast artystą należącym do poarpowskiej epoki, epoki która dokładnie przyswoiła nauki Brancussiego, Laurensa i innych klasyków nowoczesności. Świadomie wybiera on formy scalone i pozbawione ekspresyjnego rozwichrzenia i impresyjnego traktowania rzeźbiarskiej tkanki. Dokumentuje tym zmysł konstrukcji a obok tego niemożliwy do niezauważenia, gdyż szczególnie w natężeniu, stopień wyczulenia właśnie na o r g a n i c z n o ś ć, k o n k r e t n o ś ć formy.

Procki ani nie bagatelizuje ani też nie odrzuca znaczenia kaprysu. Nie unika wpływu wywieranego przez emocję i wzruszenia w sposób wrażliwy czerpane z natury. Nie tworzy też kształtów sterylnych, oderwanych w swej osamotnionej egzystencji. Na odwrót, zajmuje się w większości swych dzieł tym właśnie co Arp tak kategorycznie przed laty negował — jest bowiem Procki artystą odtwarzającym i przetwarzającym naturę. Nie czyni tego ani wprost, ani bezpośrednio, nie opi-

sowo lub komentatorsko, lecz właśnie tak by najsilniej, najdobitniej, najbardziej sugestywnie wystąpiła ta podstawowa i wrodzona mu chyba cecha, którą w sposób na tyle ogólny ośmieliłem się nazwać *zmysłem organiczności*.

Procki wiedziony jest instynktem prawdziwego rzeźbiarza. Powodowany zainteresowaniem dla kształtu, z braku materialnych możliwości kształcenia się w wieku chłopięcym staje się najpierw kamieniarzem, potem dopiero studiuje w akademii. Kierowany instynktem rzeźbiarza dla którego pojęcia: tworzenie i rzemiosło, jak w dawnych epokach zdają się nie zawierać różnicy, pragnie ukazać fascynujące go przejawy życia. Rzeczywistości, która stać się powinna *konkretem materii* a nie ilustracją, bądź opisem widzianego.

Zdąży przeto z przekonaniem do tego, by forma przezeń powoływana uzyskała najdalej idącą prostotę, by to co naturalne, co wyobrażające, przedstawione zostało kształtem takim, jakim mogłaby w twardym i nie poddającym się materiale — gdyby zaszła tego potrzeba — ukazać się sama natura, same jej żywioły. Pracuje więc tak, jak gdyby dłoń jego władna była dać efekt wiatru, efekt wody, by kamień był niby żywiołami obtoczony i im w rezultacie powolny. To co mówię tyczy się w pierwszym rzędzie tych jego prac, które mimo iż główną i podstawową ich treścią jest rozpoznawalna i czytelna natura, nie są w zasadzie przedstawieniem jakichś określonych i ostatecznych realnych kształtów. Uczulonego — jak powiedziałem — na *organiczność* formy, Prockiego pasjonuje rzecz jasna to, co zapewne jest skutkiem wrodzonego instynktu lub wynikiem osobistej wrażliwości, koniecznością określania — *biologią*. A więc brzemienność, owocowanie, rodzenie się życia. Jego „Rozkwitanie” przywodzi mi na myśl — a sądzę, że jest to zgodne z intencją rzeźbiarza — kwiat, który lada moment eksploduje nabrzmiałością rozrodczej siły i rozchyli żarłocznie swe ukryte dotąd wnętrze. Jest w tym coś erotycznie zmysłowego, jak zresztą i w wielu innych jego pracach. Przy czym w rzeźbie tej nie ma żadnego komentatorstwa urody

natury, gdyż chyba niczego nie znajdziemy w niej bardziej odległego od bezpośredniego przekazania oglądu przyrody, od rzeczywistego kwiatu o delikatnych jedwabistych płatkach niż ten 70-centymetrowy obły blok granitu o precyzyjnie wyprowadzonej formie. A jednak istnieje w głazie Adama Prockiego kwitnienie, rozkwitanie. Istnieje tu biologia, naturalne pęcznienie i wzbieranie ukrytych soków, to samo więc co dokonuje się w prawdziwym kwietnym dziele przyrody. Istnieje zawarte w kamieniu dzięki twórczej decyzji i wyobraźni rzeźbiarza, dzięki jego skupieniu i koncentracji, scaleniu formy, zmysłowości nieomal dotykanej.

To co powiedziałem o „Rozkwitanie” tyczy się twórczości Adama Prockiego nie tylko tej jednej rzeźby ale szerokiego ich ciągu, w którym obok zauważonej już prostoty i scalenia, syntezy, uwydatnia się nadto wątek następny. Nazwałbym go: przenikaniem. Ukazuje on od innej strony z całą nieomyślnością trafnej intuicji tę samą biologiczność, zachłanność życia, wydającą się dla duchowej struktury artysty genetyczną cechą psychiki, odważnie ujawnioną w wyniku zrozumienia własnej istoty.

Nie wyliczam tutaj nazw tych rzeźb wywołujących takie właśnie lub podobne refleksje, wydaje mi się bowiem mniej ważnym to jakimi słowami tytułuje Procki fragmenty swego podstawowego ludzkiego tematu, ale zwracam szczególną uwagę na element zdający się w najnowszych rzeźbach zapowiadać jakieś generalne przekształcenia jego wizji, jej pogłębianie się, rozrastanie warsztatu. To droga do uświadomionego przenikania się kształtów, do ruchu, do tego co Maria Jarema — od rzeźby przecież idąc ku malarstwu — nazwała w swoich niezapomnianych obrazach *penetracjami*.

Miłość do świata, natury, do cielesności, a równocześnie niemal fizyczne wyczucie właściwości kamienia, jego sprzeciwu i poddania się prowadzi Prockiego od dawniejszych i pięknych torsów kobiecych przesyconych reminiscencjami śródziemnomorskich form klasycznych, od nieco totemicznych i magicznych

zarysów postaci, scalonych wizerunków i głów, od wyobrażeń zwierząt (w których odnajdujemy taką czystość i szlachetność interpretacji jak u wielkiej naszej animalistki, zmarłej przed kilkunastu laty — Magdaleny Gros, z którą Procki się przyjaźnił i której przykład nakreślił mu między innymi konieczność poszukiwania prawdy, autentycznej własnej drogi) — dochodzi teraz rzeźbiarz do większej swobody i wyzwolenia, rozbudowania wyobraźni a co za tym idzie do większej emancypacji wizji. Jego nowe, zaszębiające się formy, jakby ścierające się konwulsyjnie z sobą, jak gdyby walczące, a z drugiej — symbole uspokojone w statyczności kobiecych ciał, podobnych wrzecionom i kwiatom zarazem, ukazują nam tutaj indywidualność artystyczną uformowaną w sposób wyrazisty i szczególny. Osobowość o powadze i oryginalności, samodzielności i rozwadze nader własnych, gdyż jak już była o tym mowa zrodzonych z osobistych psychicznych i intelektualnych właściwości. W sile tego faktu, przez zdecydowaną indywidualność uformowanego, sztuka Prockiego: skupiona, organiczna, odrzucająca wszystko to co jest działaniem mody lub gestu, pozorem awantury, lecz pogrążająca się w wielkiej przygodzie eksploracji własnych zakresów wyobraźni stanowi w polskiej rzeźbie współczesnej pozycję zauważalną i wybitną.

Adam Procki, jak mogło by się na podstawie tych rozważań pozornie wydawać, nie jest bynajmniej artystą oderwanym od problemów i ciśnień dnia dzisiejszego, od aktualnych zadań przez ten dzień przed twórcami stawianych. Myślę tu o jego pracach noszących memorialny lub pomnikowy charakter, w jakich tematyczna, funkcjonalnie obowiązująca strona, jasno czytelna idea poparta jest zawsze dążeniem do wielekroć podkreślanej organiczności, lub jeżeli ktoś woli — zmysłu syntezy czy poczucia monumentalności. Monumentalności będącej w przypadku Adama Prockiego nie pochodną skali, rozmiaru, lecz rezultatem samej intrygi form i ich przestrzennych stosunków, którymi rzeźby jego są niby węzłem wzajemnej organizacji sprzęgnięte.

Mówiąc o pomnikach Prockiego mam na myśli przede wszystkim wzruszający monument „Poległym i pomordowanym w drugiej wojnie światowej” ustawiony w Puławach. Jest on sugestywny a przy tym oszczędny. Nie przemawia przez szczegół, lecz jest liryczny i zapewne w sensie emocjonalnym wielowarstwowy.

Inną ilustracją właściwej Prockiemu postawy artysty głęboko wewnątrznie zaangażowanego, jest wykonana w aluminium niemal trzymetrowej wysokości statua nazwana „Egzekucje”. Uogólniona, uproszczona być może, wywołuje napięcie jeszcze bardziej dramatyczne niż wspomniany pomnik. Namiętność ludzka w potępieniu zbrodni zdaje się tu być silniejszą niż u tych co próbują opisać takie zdarzenia, wobec których opis wydaje się bezradny i bezsilny. Jest w jego „Egzekucjach” tragizm i nuta rozpaczliwego z nadziei zrodzonego optymizmu. Patrząc nań przypominam sobie „Więźniów” Michała Anioła. Przypominam ich sobie nie dlatego bym dostrzegał jakiegoś reminiscencje ponad dopuszczalną miarę, bądź zapożyczenia, bym te rzeczy nieporównywalne porównywał z sobą, lecz dlatego, że odczuwam tchnienie doświadczenia stuleci jakiemu Procki, rzeźbiarz bardzo dwudziestowieczny, autor tak czystych w arpowskim sensie prac jak „Lśnienie”, artysta swoim czasem i swoją epoką zdeterminowany — potrafi być wierny, co znaczy że jest posłuszny głosowi, nucie, stanowiącej zasadniczy motyw twórczości namiętnej, znajdującej dla siebie zawsze wyraz i cennej dla tych, dla których pożytku rzecz dana powstaje. Nie wstydzmy się nazwać jej uczuciem, przeżyciem, wzruszeniem.

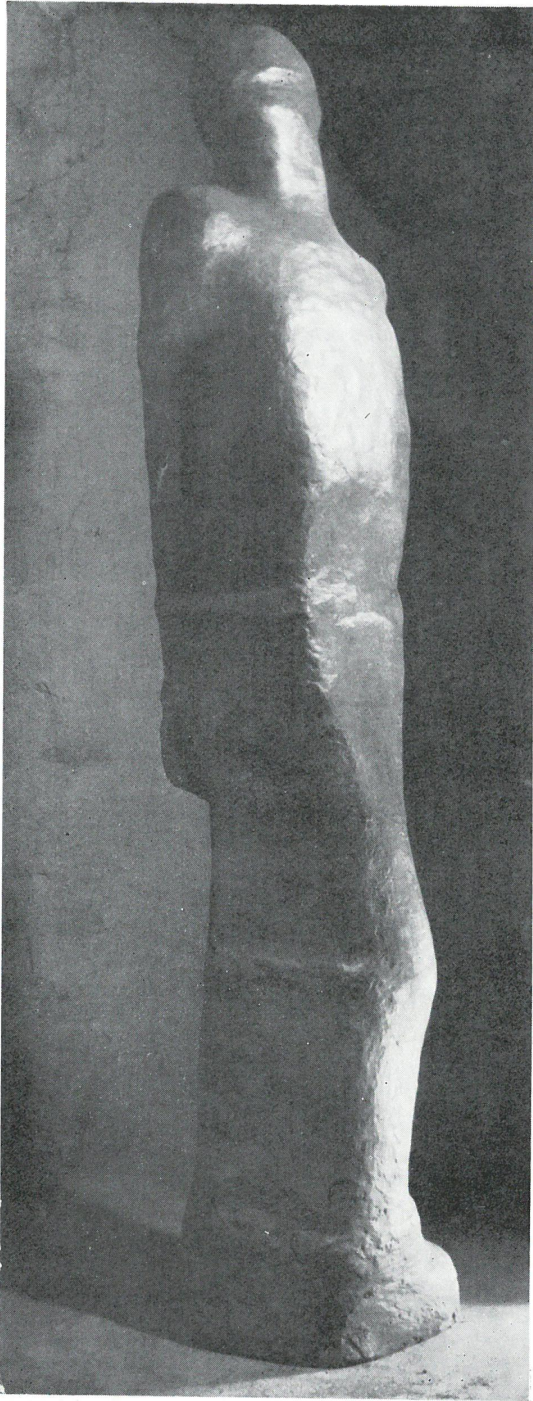
Ignacy Witz

SPIS PRAC

1. **Mama**, 1952, brąz, wys. 30
2. **Korea**, 1957, porfir, wys. 60
wł. Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu
- Cykl „Okupacja”:**
3. **Powstanie**, 1957, brąz, wys. 250
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
4. **Zgliszcza**, 1957, żeliwo, wys. 150
wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki
5. **Egzekucje**, 1959, aluminium, wys. 270
wł. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego
w Warszawie
6. **Požary**, 1966, drewno, wys. 320
7. **Ryba**, 1960, granit, dł. 40
8. **Figura**, 1960, żeliwo, wys. 170
9. **Tors czarny**, 1960, sjenit, wys. 70
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, Galeria Rzeźby
w Wilanowie
10. **Dyplomacja**, 1961, granit, wys. 50
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
11. **Kosmodrom**, 1961, żeliwo, wys. 185
12. **Szturm**, 1961, labrador, wys. 60
wł. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego
w Warszawie
13. **Srebrzysty pingwin**, 1961, granit, wys. 75
14. **Niobe**, 1962, granit, wys. 60
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
15. **Tors czerwony**, 1962, granit, wys. 60
wł. Wydz. Kultury Prezydium Rady Narodowej m. st.
Warszawy
16. **Biała foka**, 1962, granit, dł. 80
wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki
17. **Getto**, 1963, granit, wys. 40
18. **Czarna głowa**, 1963, bazalt, wys. 40
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
19. **Warszawa**, 1964, sztuczny kamień, wys. 125
wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki
20. **Piesek**, 1965, granit, dł. 40
21. **Pęknięcie**, 1965, sztuczny kamień, wys. 125
22. **Lśnienie**, 1965, granit, dł. 70
23. **Wirowanie**, 1965, sztuczny kamień, wys. 180
24. **Prężność**, 1965, sztuczny kamień, wys. 175
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
25. **Delfin**, 1966, granit, dł. 120
26. **Nabrzmiałość**, 1966, sztuczny granit, wys. 95
27. **Rozkwitanie**, 1966, granit, wys. 70
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
28. **Soczystość**, 1966, granit, wys. 65

29. **Barwa**, 1966, granit, dł. 60
30. **Rozrost**, 1966, sztuczny kamień, wys. 70
31. **Walka**, 1967, sztuczny kamień, 70×45×40
32. **Ekspresja**, 1967, sztuczny kamień, wys. 75
33. **Eksplozja**, 1967, gips, 100×90×90
34. **Muszla**, 1967, granit, 30×30
35. **Symbioza**, 1967, sztuczny kamień, wys. 130
36. **Strzelistość**, 1967, granit, wys. 125
37. **Apoteoza**, 1967, sztuczny kamień, wys. 190
38. **Obłok**, 1968, sztuczny kamień, 140×120×100
39. **Wszystostronność**, 1968, sztuczny kamień, wys. 70
40. **Ziarno**, 1968, granit, dł. 60
41. **Forma**, 1968, granit, 65×40
42. **Głowa czerwona**, 1968, sztuczny kamień, wys. 55
43. **Synteza**, 1968, sztuczny kamień, wys. 90
44. **Nawała**, 1968, sztuczny kamień, wys. 250
45. **Mitologia**, 1968, sztuczny kamień, 65×40×55





Egzekucje



Ryba



Tors czarny



Biała foka



Kosmodrom

Dyplomacja



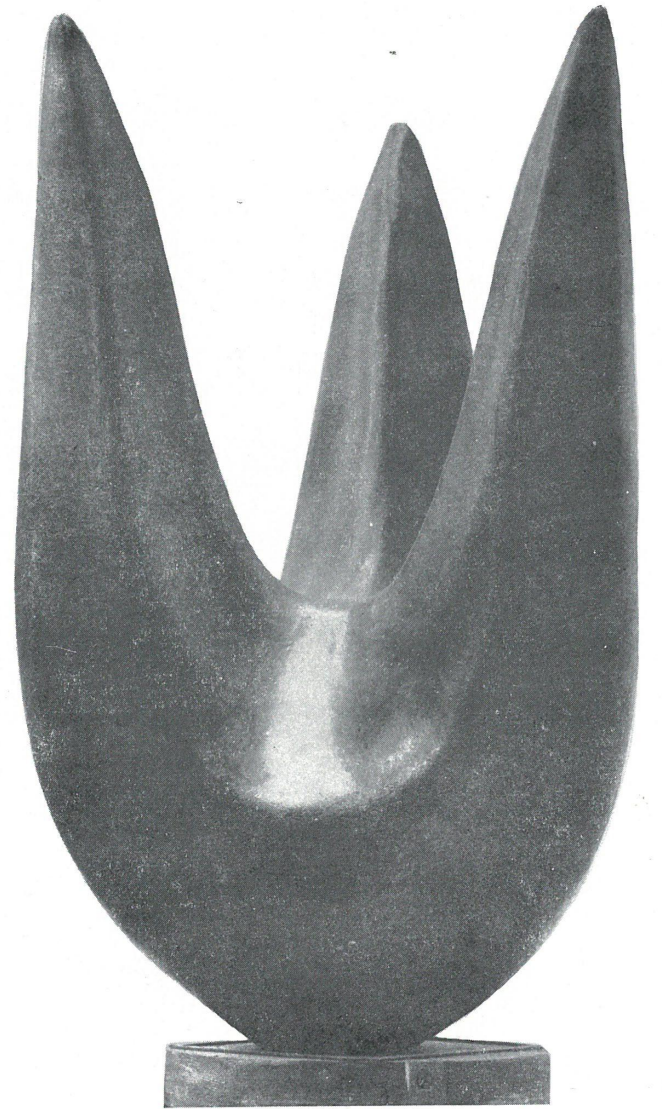


Niobe

László

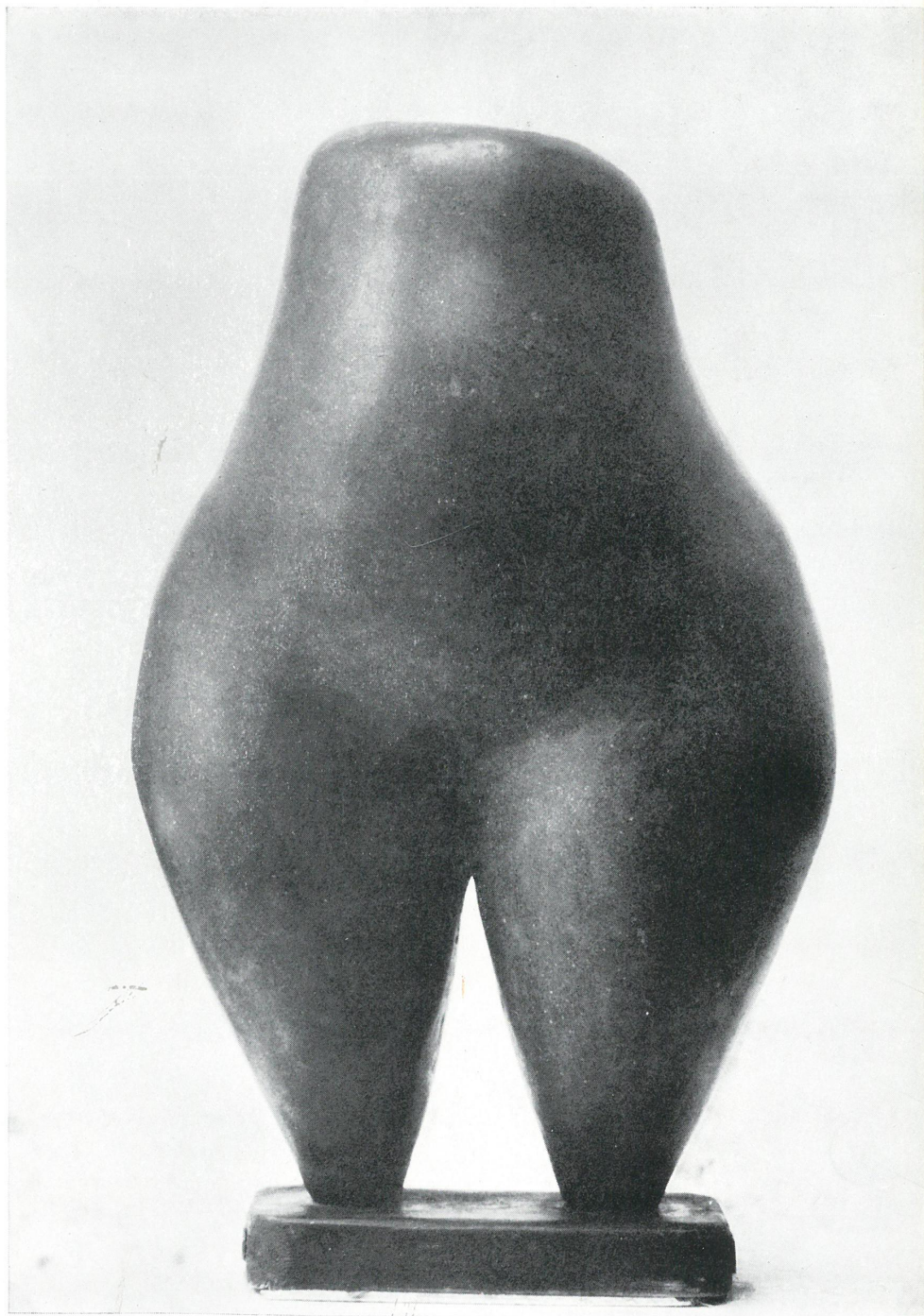


Tors czerwony

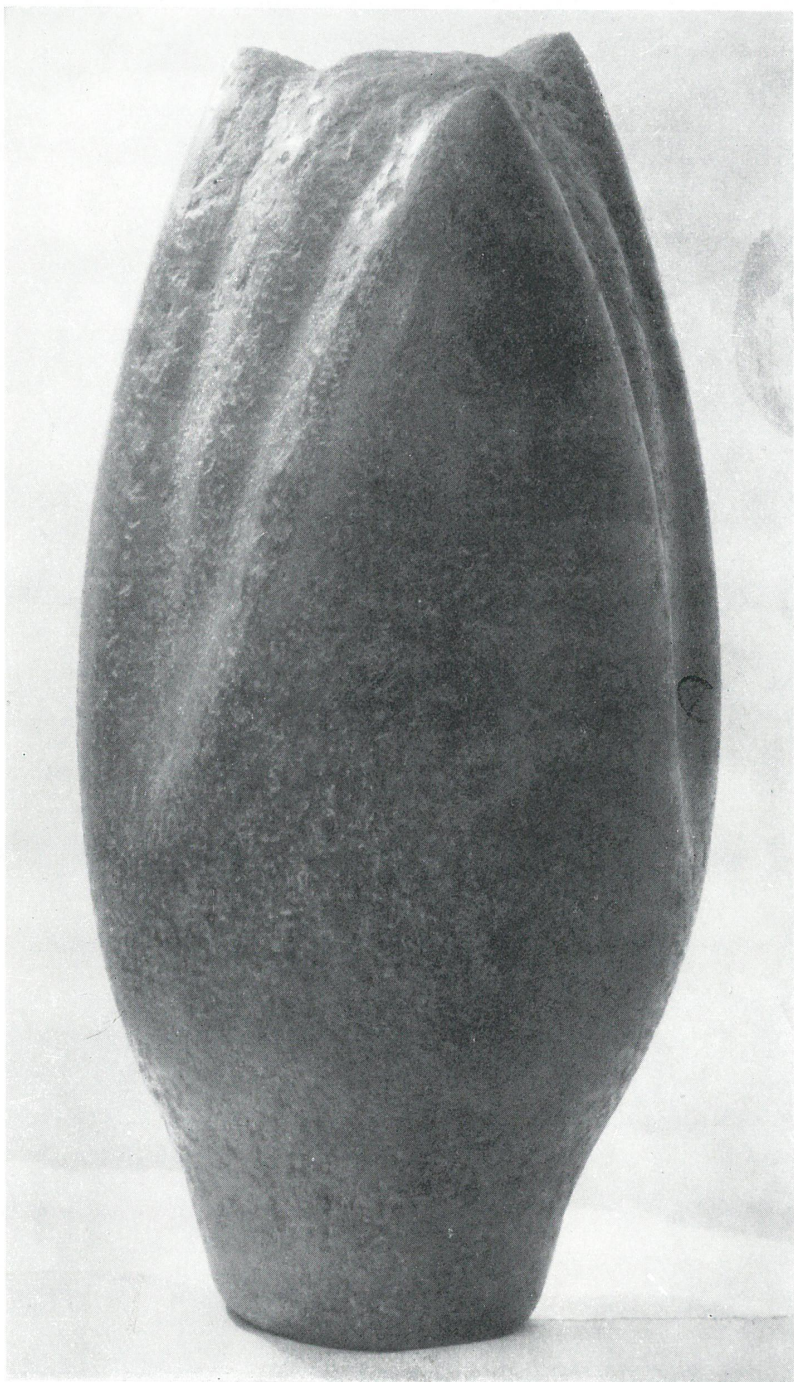


Rozrost

Warszawa



Nabrzmiałość



Rozkwitanie

Pomnik poległych i pomordowanych w drugiej wojnie światowej, Puławy 1963



POLEGŁYM
I
POMORDOWANYM
W
DRUGIEJ WOJNIE
ŚWIATOWEJ
1939 - 1945
MIASTO PUŁAWY
LIX.1963

Projekt ekspozycji: Józef Mroszczak
Projekt plakatu: Ignacy Witz i Aleksandra Jachtoma
Opracowanie graficzne katalogu: Ignacy Witz
Redakcja katalogu: Maria Matusińska (CBWA)
Zdjęcia do katalogu: Sokołowski, Zofia Tomaszewska
Zdjęcie artysty: Benedykt Jerzy Dorys
Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

Druk. im. Rewolucji Październikowej. Zam. 1989/68 — 500 P-52
Cena zł 15.—

