

KOBIETY LAURENSA

Przed wejściem do monumentalnego gmachu z czerwonego piaskowca, w którym mieści się największe muzeum sztuki współczesnej w Bielefeldzie – zaprojektowana przez amerykańskiego architekta Philipa C. Johnsona i oddana po czterech latach budowy w 1968 roku do użytku Kunsthalle, ustawione są dwie rzeźby. Po prawej stronie od trzydziestu trzech

lat zasiada *Myśliciel* z 1904 roku, ostatni z trzynastu sygnowanych własnoręcznie przez Augusta Rodina brązowych odlewów tej ikony dwudziestego wieku o wysokości 130 cm, po lewej, od trzydziestu jeden lat, nowe dni wieści „Ranek” z 1944 roku, ostatni z sześciu sygnowanych odlewów brązowej kariatydy o wysokości 125 cm, wykonanej przez rodaka

HENRI LAURENS – FRAUENBILDER, FRAUENKÖRPER (WIZERUNKI KOBIET, KOBIECE CIAŁA).

KUNSTHALLE
BIELEFELD

4.04.–27.05.2001.

Kurator: **Thomas Kellein.**

Wystawę zorganizowano przy współpracy m.in. z Centre Georges Pompidou, Galerie Louise Leiris oraz państwem Claude i Denise Laurens z Paryża.

Wystawie towarzyszył katalog *Henri Laurens. Frauenbilder, Frauenkörper*. Koncepcja, realizacja i wstęp Thomas Kellein. Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern 2001. Cena 28 DM.



Henri Laurens, *Mała Kariatyda*, 1930

Fot. Kunsthalle Bielefeld

i początkowego admiratora Rodina, paryskiego rzeźbiarza Henri Laurensa. Sąsiedztwo obu rzeźb z początku i pierwszej połowy ubiegłego wieku sugeruje ich równorzędność i analogiczną pozycję w historii sztuki minionego stulecia. O ile jednak pozycja Rodina jest po dziś niekwestionowana, jego duch wiecznie żywy i ożywiany przez niekończące się publikacje i filmy, zaś jego związki artystyczne i mniej lub bardziej niebezpieczne, jak na przykład z rzeźbiarką Camille Claudel, są pożywką dla coraz to nowych spekulacji i namiętnych debat (znaczenie rzeźbiarza podkreślają wreszcie dwa poświęcone mu muzea – Musée Rodin w Paryżu i Villa des Brillants w Meudon), o tyle młodszy od niego o 45 lat Henri Laurens należy do wybitnych wprawdzie, ale jakby nieco zapomnianych mistrzów rzeźby dwudziestego wieku, mimo że jego wpływy odcisnęły się na twórczości Henry Moore'a, Fernando Botero, Eduardo Chillidy i ostatnio demonstracyjnie nawiązuje do niego urodzony w 1954 roku niemiecki rzeźbiarz Thomas Schütte. Henri Laurens jest więc bez wątpienia szarą eminencją w gronie głośnych i uznanych artystycznych poprzedników, rówieśników i następców, ale jak każda szara eminencja pozostaje w cieniu.

Odwrót od anegdotyczności sztuki i – życia

Pozostawanie w cieniu: wydaje się, że Henri Laurens świadomie wybrał taki właśnie model życia. Wprawdzie całe życie spędził w Paryżu, czyli w ówczesnym centrum sztuki światowej i kierunków, które wpłynęły na rozwój i oblicze sztuki dwudziestego wieku, ale zawsze pozostawał na uboczu wielkich wydarzeń. Mimo że przyjaźnił się z głośnymi artystami, wśród których wymienić można Amadeo Modiglianiego, Georges Braque'a, Pablo Picasso i Henri Matisse'a, nie uczestniczył w życiu artystycznej bohemy. Ponieważ na artystyczną scenę wkroczył w chwili, kiedy wczesny, tzw. analityczny, kubizm dobiegał końca; klasyfikowany był jako spóźniony kubista, choć kubizm traktował jako *próbę odwrótu od anegdotyczności i poszukiwania wielkich plastycznych prawd*, ubolewając nad tym, że *niektórzy stworzyli z tej próby system*¹. Z czego zapewne wynikały trudności właściwego zaszeregowania go w tym systemie. Był outsiderem i indywidualistą, człowiekiem głęboko religijnym, ale nie obnoszącym się ze swoją religijnością, która była dla niego *czystym sednem artysty, człowieka*². Urodzony w ubogiej robotniczej rodzinie, od najmłodszych lat zmuszony był pracować. Był *solidnie zakorzeniony w życiu*³, zaś jako artysta-samouk

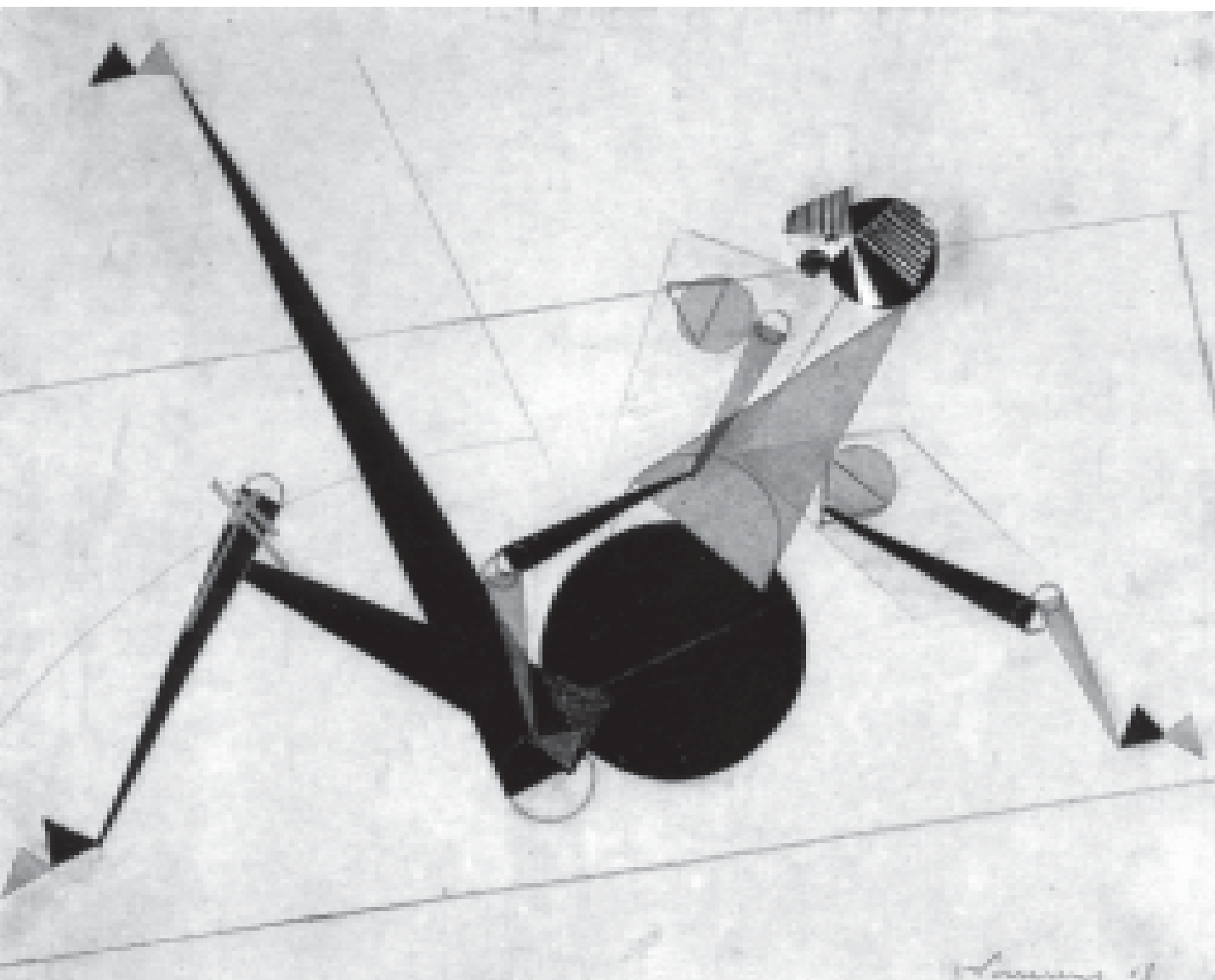


Henri Laurens, Kobieta z kompotierą, 1921

Fot. Kunsthalle Bielefeld

w sztuce *poszukiwał własnego wyrazu, co zobowiązywało do indywidualnej pracy*⁴. Przyuczony do zawodu sztuczka i kamieniarza, pojmował sztukę jako rzemiosło i *dążył do doskonałości form*⁵. Praca była dla Henri Laurensa *poszukiwaniem siebie, staraniem uświadomienia sobie tego, co instynktowne*⁶, czyli podświadomym procesem twórczym, wynikającym z instynktownych, intuicyjnych potrzeb, które krystalizowały się już zupełnie świadomie w końcowym stadium dzieła: *Kiedy zaczynam rzeźbić, mam bardzo mglistą ideę tego, co chcę zrobić. Mam na przykład ideę kobiety lub czegoś, związanego z morzem. Zanim moja rzeźba stanie się wyrazem tego, czym ma być, jest działaniem plastycznym, dokładniej ciągiem działań plastycznych, wytworów mojej wyobraźni, odpowiedzi na oczekiwania, związane z kształtem (konstrukcją). To jest w sumie wszystko, co decyduje o mojej pracy. Na końcu daję jej tytuł*⁷. Życie prywatne rzeźbiarza cechowały, podob-

nie jak i jego sztukę, solidność, wierność sobie i rodzinie, stałość. W 1905 roku poznał Marthe Duverger, która została jego żoną. Trzy lata później urodził im się syn Claude. W wyniku ciężkiej choroby Henri Laurens musiał się poddać w 1914 roku amputacji nogi, co uchroniło go wprawdzie przed udziałem w wojnie, ale skazało na osiadły, siłą rzeczy, tryb życia. Picasso, którego poznał w 1915 roku, polecił go uwadze wpływowego galerzysty i propagatora kubizmu, Léonce Rosenberga, który zorganizował mu dwa lata później pierwszą wystawę w paryskiej „Galerie de l’Effort Moderne”. W 1921 roku agentem Henri Laurensa został Daniel-Henry Kahnweiler, legendarny handlarz sztuki, jeden z pierwszych, niezwykle zasłużonych propagatorów i kolekcjonerów sztuki modernizmu. Mimo akceptacji przez czołowych przedstawicieli ówczesnego, stawiającego pierwsze kroki rynku sztuki, sztuka Henri Laurensa była (i jest ciągle



Henri Laurens, *Tancerka (Josephine Baker)*, 1915

Fot. Kunsthalle Bielefeld

jeszcze) rarytasem dla wtajemniczonych, powodując, że artysta zmuszony był wieść skromne życie, często na granicy niedostatku. Wprawdzie w latach 1948 i 1950 zaproszono go do udziału w weneckim Biennale, ale jego rzeźby nie zostały uhonorowane nagrodą. W 1950 roku Henri Matisse, który otrzymał wówczas w Wenecji „Złotego Lwa” za malarstwo, demonstracyjnie podzielił się nim z podziwianym przez siebie przyjacielem, z którym łączyło go nie tylko wspólne imię. Henri Laurens dostąpił także zaszczytu – pośmiertnego, niestety – uczestnictwa w innej prestiżowej i całkiem wtedy nowej prezentacji sztuki światowej – „documenta”, których druga edycja odbyła się w 1959 roku w Kassel. Zmarł nagle 5 maja 1954 roku, w 69 roku życia. Zwyczajnego, rzecz by można, szarego życia normalnego człowieka, tak dalekiego od stereotypowych oczekiwań wiązanych z biografią „prawdziwego” artysty. Może ktoś, kto za życia świadomie pozostawał w cieniu, z trudem dociera do świadomości potomnych i po śmierci?

Architektoniczne perspektywy

Pochodzący z 1905 roku *Autoportret*, jeden z nielicznych zachowanych rysunków z okresu wczesnej twórczości Henri Laurensa, pokazuje ukrytą w cieniu twarz dwudziestoletniego artysty. W następnych piętnastu latach, głównie pod wpływem spotkania z Georgesem Braquem, którego poznał już w 1911 roku, w jego kolażach, gwaszach i niewielkich rzeźbach zaczyna dominować kolor: złamany brąz, czerwień, błękit i zieleń, kontrastowane z czernią; ujawnia się także defragmentaryzacja form, dziedzictwo analitycznego kubizmu. Fascynuje go ruch, który jest głównym motywem niewielkich kolaży na papierze: *Tancerki* i *Joséphine Baker* oraz *Hiszpańskiej tancerki*, drewnianej, kolorowej rzeźby z 1915 roku. W innej rzeźbie z tego samego roku – *Butelka, szklanka i gazeta*, defragmentaryzacja poszczególnych form jest tak daleko posunięta, że przedmioty zidentyfikować można jedynie dzięki tytułowi. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia ubiegłego wieku prace Henri Laurensa stają się coraz bardziej oszczędne i nieruchome, zredukowane do geometrycznych form. Są to typowe dla syntetycznego kubizmu martwe „przedmiotowe” natury, kolejne wersje *Butelek*, czyli kolaże na papierze: *Butelka i gazeta* z 1916 i *Butelka i fajka* z 1917 oraz płaskorzeźba *Butelka i szklanka* z kolorowej terakoty, pochodząca z 1918 roku. Innymi ulubionymi tematami jego prac z tego okresu są *Głowy*, dwa kolaże na papierze z 1917 i 1919 roku oraz *Patery z owocami* – raz w formie



Henri Laurens, *Kobieta z kolczykami*, 1921

Fot. Kunsthalle Bielefeld

głowo podobnego kolażu *Patera z owocami i flet* z 1917 roku oraz wykonana roku później *Patera z winogronami* – rzeźba o rozmiarach 68x62x47 cm z kolorowego drewna i blachy, do złudzenia przypominająca modele konstrukcji dzisiejszych architektów, zwanych chyba nieco pochopnie „dekonstruktywistami”. Wrażenie, że ta niewielka rzeźba z końca pierwszego dziesięciolecia dwudziestego wieku antycypuje rozwój architektury końca dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku, nie jest mylne. Zapytany na początku lat pięćdziesiątych o związki współczesnej sztuki z architekturą, Henri Laurens odpowiedział: *W czasie kubizmu byliśmy przekonani indywidualistami. Interesowaliśmy się obiektem samym w sobie. Nie mieliśmy innych trosk poza czystym poszukiwaniem wycucia, wycucia masy i poszukiwania tej masy. Inni, nowe pokolenie, skorzystają z naszych doświadczeń i włączą je do monumentalności. Cel, który wydaje im się przyświecać, jest wielkim celem. Ale jeżeli nie mają innego celu, to ich dzieła będą tylko dekoracyjne. Jednak rzeźbiarstwo, które obecnie przeciwstawia się monumentalności,*



Henri Laurens, *Kwiaciarka*, 1942

Fot. Kunsthalle Bielefeld

zrezygnuje z naszego wyboru absolutnego indywidualizmu na rzecz czegoś innego: zastosowania rzeźby w architekturze, bądź, ściślej mówiąc, zgodności między nimi. Już z samego faktu, że nowoczesna sztuka chciała te rzeczy nareszcie wyrazić plastycznie, otworzyły się za jednym zamachem perspektywy architektoniczne⁸. Materializacją tych słów są dziś spektakularne realizacje Franka O. Gehry bądź Daniela Libeskinda, którzy – tworząc monumentalne architektoniczne rzeźby – obiekty same w sobie, stosują także i owe indywidualistyczne doświadczenia laurensowskiego kubizmu w architekturze.

Błogosławione brzuchy

Poprzez wariacje tematu muzycznego, który pod koniec pierwszego dziesięciolecia ubiegłego wieku zaczyna przewijać się przez kolaże i terakotowe reliefy Henri Laurensa, jak na przykład *Instrument muzyczny i partytura* z 1918 i pochodząca z 1919 roku kolorowa terakota *Instrument muzyczny*, jego prace stają się coraz bardziej antropomorficzne. *Gitara* – pierwsza niewielka kamienna rzeźba (37x26,5x21) z przełomu lat 1918/1919, przypominająca archaiczną „magna mater”, rodzaj wyabstrahowanej *Wenus z Willendorfu*, markuje początek rzeźbiarskich poszukiwań obiektu samego w sobie a zarazem zbiorowego sedna życia, którego symbolem jest dla niego kobiecość. O ile w życiu prywatnym Henri Laurens pozostał wierny jednej tylko kobiecie, o tyle jego działania artystyczne konsekwentnie skierowane były na „cherchez la femme”, na poszukiwanie kobiety jako archetypu egzystencji. Od początku lat dwudziestych aż do końca życia pozostał wierny tej tematyce: poszukiwanie kwintesencji metaforyczno-magicznej kobiecości stało się dominującym motywem jego prac. Jako wyuczony kamieniarz w latach dwudziestych niejako w sposób naturalny poświęcił się rzeźbieniu w kamieniu – tworzywie znanym mu z czasów terminowania w zawodzie. Jego pierwsze kobiece rzeźby: *Kobieta z gitarą* (1919), *Gitara* (1920), *Głowa kobiety* (1920) oraz *Kobieta z kolczykami* (1921), to niewielkie, trzydziesto-, czterdziesto-, góra pięćdziesięciocentymetrowe posązki, chłodne, ascetyczne i surowe monolity w kształcie kobiecych sylwetek, wylaniających się z gitar lub podłużnych twarzy, mogących się także kojarzyć z torsami. Thomas Kellein, historyk sztuki i dyrektor Kunsthalle w Bielefeldzie, dostrzega w nich *figuratywne formy, przypominające kamienne szkielety gotyckich kościołów. Prezentują się one jak system pionowych i przekątnych linii, jak nawy główne i boczne z lukami półkolistymi i apsydami*⁹. Wydaje się jednak, że te pierwsze, trójwymiarowe *Głowy*



Henri Laurens, *Ranek*, 1944
Przed Kunsthalle Bielefeld fot. U. Usakowska-Wolff

były przede wszystkim próbą uprzestrzennienia poprzedzających je *Głów* i *Martwych natur* z koliaży i reliefów, gdyż Henri Laurens, który odkrył w sobie powołanie rzeźbiarza, więc – odchodząc siłą rzeczy od płaskości, musiał dążyć do ożywienia zdefragmentaryzowanej, geometrycznej cielesności, aby osiągnąć zamierzoną doskonałość form. Jego płaskie prace zaczęły wypełniać się rzeźbiarską materią, przybierając formę doskonałą, którą stanowił dla niego kształt kobiecego ciała. Pod koniec lat dwudziestych jego kamienne *Kobiety* osiągnęły pełnię i krągłość kształtów; mimo niewielkich formatów jego rzeźby wydają się być monumentalne, jak na przykład *Kobieta z podniesionym ramieniem* z 1928 roku. Jest to kolejna wariacja motywu „magna mater”, bez względu na materiał – zwykły kamień, alabaster, terakotę, bądź od początku lat trzydziestych odlewy w brązie – kobiety Henri Laurensa, są, podobnie jak on sam – silnie zakorzenione w życiu. Jego leżące, tańczące, śpiewające, śpiące lub budzące się kobiety, jego syreny, oceanidy i rusalki są przede wszystkim istotami, gotowymi w każdej chwili wziąć na siebie ciężar życia. Z ich masywnych najczęściej sylwetek emanują: solidność, trwałość i cierpliwe trwanie na straży życia, na przekór ciosom, które w każdej chwili mogą spać na ich zasłonięte rękami głowy. Siła tych kobiet – występujących często w postaci kariatyd, wydaje się być tak wielka, że nie uginają się one pod brzemieniem losu wielkich matek – uosobienia laurensowskiego sedna życia. Nie ma w nim miejsca na wysublimowany erotyzm. Skoro kobieta jest elementem natury, biologicznym, funkcjonalnym ciałem, formą odwiecznej i naturalnej cielesności, czyli materii, odradzającej się w naturze i w innych, roślinnych, na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, realnych lub mitycznych ciałach, w które wtlacza ją kultura, może kusić tylko los, i to do dobrego – do bezgrzesznej egzystencji samej w sobie, do pełnienia odwiecznej roli strażniczki ciągle na nowo poczynającego się życia bez potrzeby erotycznego spełnienia. Jest wieczną, pokorną matką: fetyszem płodności. Istotą kobiecości, wyrażonej w rzeźbach Laurensa, jest prokreacja. Brzemiennej kobiecie, symbolicznej *Metamorfozie* postawił w 1940 roku marmurowy pomniczek (28x30x22), kładąc ją na porowatym (czyżby niepewnym gruncie?) cokoliku z terakoty, utwardzonej u góry gipsem. Jego brązowe figury z lat czterdziestych, z lat drugiej wojny światowej, najczęściej zwinięte są w kłębek: to obła masa splecionych kończyn, z jedną sutką (lub może penisem), z mocno wyeksponowanymi stopami i ledwo zaznaczoną głową. Bezkształtna, okaleczona masa, mięso armatnie wojny? W *Pożegnaniu* –

terakocie z 1940 i brązie z 1941 roku Laurens rozstał się wyznawanym dotychczas ideałem kobiecości, jego androginiczne figury zastygły w pozie bezgranicznego cierpienia nad nieludzkością ludzkości, która macierzyństwo otacza iście religijnym kultem, wysyłając w czasach wojny miliony ludzkich istnień na śmierć. *Kwaciarka* z 1942 roku obronnym gestem zasłania twarz i piersi. Nad światem zapadła *Noc*, którą zdaje się personifikować rzeźba z 1943 roku, składająca się z masywnych nóg z wielkimi stopami i potężnego brzucha, zamiast głowy ma złożone jak do modlitwy dłonie, które przypominają zarazem zaciśnięte pięści: może wygraża Stwórcy i wykonawcom jego rzekomej woli, że sprowadzili ją do roli błogosławionego brzucha, mimo że w takiej pogardzie mają ludzkie życie? W ostatnim okresie poszukiwań twórczych Henri Laurensa jego *Kobietom* znowu wyrosła głowa, ale tylko po to, żeby zgiąć ją pod ciężarem przeznaczenia i przykryć rękami przed ciosami losu. Nawet jeżeli szykują się do skoku, który mogłyby zapoczątkować ucieczkę przed losem wiecznych matek, to tylko jedną nogą, druga przykuta jest do ziemi w przykłęku. Ten szpagat między oczekiwaniami wobec roli pokornie klęczącego fetysza płodności, a próbami stanięcia na własnych nogach z podniesioną głową, najlepiej wyraża ustawiony przed Kunsthalle w Bielefeldzie *Ranek*, raczej nie tyle znak przebudzenia się do nowego życia, co trwanie w niewygodnej pozycji kobiety: istoty, sprowadzonej do biologicznej funkcjonalności, z której pragnie ona, ale nie potrafi i nie wolno jej się wyzwolić. Wydaje się, że szczególnie pod wpływem wojny, w której uczestniczył na szczęście jako bierny obserwator, Henri Laurens stawiał pod znakiem zapytania swoje poszukiwania twórcze, które prowadziły go do eksponowania ideału kobiecości, dalekiego wprawdzie od ponętnych, kobiecych ciał Rubensa, Ingesa, Maneta, bądź popularnych w czasach jego młodości fotografii egzotycznych piękności, ale przecież owym jasnym przedmiotom mrocznego pożądania przeciwstawiał bezgrzeszne, choć także – jakby w imię wyższych racji – uprzedmiotowione kobiece istoty. Być może ich funkcji, jak zauważył Thomas Kellein, należy poszukiwać przede wszystkim w *dziedzinie konstrukcji plastycznej*¹⁰.

Wizerunki i ciała

Pierwsza obszerna retrospektywa twórczości Henri Laurensa w Niemczech odbyła się w 1972 roku w Kunsthalle w Bielefeldzie, do której zbiorów należy, obok *Ranka*, także i *Gitara* z 1918/1919 roku, inaugurująca cykl jego kobiecych rzeźb. Temu

właśnie cyklowi, czyli sześćdziesięciu rysunkom, kolażom i rzeźbom, poświęcona była wystawa *Wizerunki kobiet, kobiece ciała*, która w pierwszej połowie bieżącego roku Kunsthalle w Bielefeldzie dała kolejny dowód wierności sztuce tego rzeźbiarza: wielkiej indywidualności artystycznej dwudziestego wieku. Jego kunszt i mistrzowskie opanowanie tworzywa plastycznego coraz częściej zaczynają poruszać serca i umysły historyków i miłośników sztuki. Bo – o ile wyrażony przez niego w niewielkich najczęściej rysunkach, kolażach i rzeźbach ideał kobiecości może być przedmiotem różnorodnych interpretacji, o tyle opanowany do perfekcji język form i perfekcja wykonania są wyrazem najwyższych artystycznych umiejętności. Monumentalność i ekspresja tych niewielkich rzeźb jest tak niezwykła, że zdają się one urastać do gigantycznych rozmiarów. Mimo świadomie wybranej „porę-

cznej” znikomości, są dowodem, że masę można wyczuć i wyrazić w najmniejszym nawet formacie, pod warunkiem, że jest on wynikiem procesu poszukiwania owej masy. Patrząc na te małe, ale jakże wielkie i doskonałe rzeźby, nad którymi artysta pracował tak długo, aż nie było na nich widać śladu jego ręki, dostrzec w nich można metafizyczne sedno kreacji.

O ile Thomas Kellein, organizator ekspozycji *Henri Laurens – Wizerunki kobiet, kobiece ciała* zasługuje na wdzięczność za to, że wydobył z cienia tego wybitnego rzeźbiarza, o tyle pewien niedosyt pozostawia katalog wystawy, traktujący z niezwykłą dyskrecją życie prywatne i wystawowe francuskiego artysty, który urodził się, żył pracowicie i umarł - jak przed nim i po nim wszyscy. A może ten katalogowy brak to znak, że sztuka, jako zbiór obiektów samych w sobie, może się obejść bez biografii twórców?

Przypisy:

¹ Katalog wystawy *Henri Laurens. Frauenbilder, Frauenkörper*. Wydawca Thomas Kellein. Kunsthalle Bielefeld. Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern 2001, s. 23

² Ibidem, s. 24

³ Ibidem, s. 25

⁴ Ibidem, s. 25

⁵ Ibidem, s. 25

⁶ Ibidem, s. 24

⁷ Ibidem, s. 11

⁸ Ibidem, s. 23

⁹ Ibidem, s. 13

¹⁰ Ibidem, s. 17

urodził się 18 lutego 1885 r. w Paryżu, w rodzinie bednarza. Po ukończeniu szkoły podstawowej uczęszczał do szkoły rzemiosła artystycznego; od 1899 r. pracował w warsztacie sztukatorskim, a potem jako kamieniarz. W 1905 r. poznał Marthe Duverger, jego przyszłą żonę. W 1908 r. urodził im się syn Claude. W 1913 r. uczestniczył w wystawie paryskiego „Salonu Niezależnych”, gdzie prezentował dwie (zaginione dziś) rzeźby: „Leżącą” i „Głowę mężczyzny”, pozostające pod wpływem Rodina. W 1915 r., z którego pochodzą pierwsze (zachowane) kubistyczne prace: kolaże na papierze i małe drewniane i gipsowe rzeźby, poznał Juana Grisa oraz Amadeo Modiglianiego, który dwukrotnie go portretował. W 1917 i 1918 r. uczestniczył w dwóch wystawach w „Galerie de l'Effort Moderne”, prowadzonej przez Léonce Rosenberga. W 1921 r. jego agentem został Daniel-Henry Kahnweiler. W 1924 r., z rekomendacji Picassa, przygotował scenografię do baletu „Niebieski pociąg”, w choreografii Sergieja Diagilewa. W 1937 r. uczestniczył w wystawie światowej w Paryżu, na którą przygotował m.in. (zaginioną dziś) monumentalną wiszącą konstrukcję

z drewna, kartonu i metalu, znajdującą się w namiocie, zaprojektowanym przez Le Corbusiera. Otrzymał nagrodę Heleny Rubinstein. W 1938 r. brał udział – obok Picassa, Braque'a i Matisse'a – w wystawach w Oslo, Sztokholmie i Kopenhadze. W latach wojny przebywał na „emigracji wewnętrznej” i był przedmiotem ataków francuskiej prasy kolaboracyjnej. W 1946 r. Musée National d'Art Moderne w Paryżu nabyło jego rzeźbę „Syrena”, a czasopismo „Le Point” poświęciło mu specjalne wydanie. W 1949 r. odbyła się wystawa jego prac w Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli. W 1948 i 1950 r. uczestniczył w Biennale w Wenecji. W 1951 r. pierwszą, najobszerniejszą retrospektywę zorganizowało mu Musée National d'Art Moderne w Paryżu; a reżyser E. Pillet nakręcił film dokumentalny „Henri Laurens”. W 1953 r. uczestniczył w Biennale Sztuki w Sao Paolo, gdzie uhonorowano go nagrodą w dziedzinie rzeźby. Otrzymał zlecenie na wykonanie monumentalnej rzeźby dla miasteczka uniwersyteckiego w Caracas. Zmarł 5 maja 1955 r. w Paryżu. Rok później ukazała się pierwsza monografia „Rzeźbiarz Henri Laurens”, której autorką była Marthe Laurens.