

Waldemar Baraniewski

1/8

Nowoczesność, obojętność i zapomnienie

Katarzyna Kobro
i Maria Jarema

Tradycja nowoczesności w polskiej rzeźbie jest nieugruntowana, płynna i niejasna. Nie podejmuję się na potrzeby tego szkicu definiowania pojęcia „nowoczesności”, odnosząc się do jego rozumienia utrwalonego w tradycji badań na sztuką polską XX wieku. Chciałbym tylko, przywołując dwie wielkie postacie polskiej awangardy artystycznej, dwie wielkie rzeźbiarki, pokazać wątpliwość owej tradycji, problematyczność nowoczesności nieprzyswojonej, nieprzerobionej. Zapomnianej i poznawanej już jako odległa historia. Tekst ten jest próbą naszkicowania wzajemnych relacji dwóch artystek związanych ze środowiskami awangardy artystycznej i refleksji ich koncepcji artystycznych w obszarze *praxis* rzeźbiarskiej drugiej połowy XX wieku w Polsce. Dzieło Katarzyny Kobro i Marii Jaremy, wywodzące się z różnych obszarów tradycji awangardowej, jest symbolicznym zaczynem nowego rozumienia rzeźby, nowego podejścia do przestrzeni, rytmu, ruchu, architektoniki, deformacji, nowego języka tej profesji. Ale ta nowość nie była powszechnie dostrzegana ani w dwudziestoleciu międzywojennym, ani po wojnie. Wiedza o niej była fragmentaryczna, zanikająca jak niszczone, niezachowane rzeźby.

Historia sztuki, obdarzona mocą kreowania kanonu wybitnych, ceni rozstrzygnięcia jednoznaczne. Janusz Zagrodzki, zasłużony badacz twórczości Katarzyny Kobro, podjął swego czasu próbę reatrybucji rzeźb wcześniej wiązanych z Jarema na rzecz Kobro. Posłużył się przy tym formalistycznym instrumentarium historii sztuki, opisem form i ich tożsamościowych relacji z autorem¹. Nie próbuję z tym dyskutować, interesuje mnie tylko

1 Janusz Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, w: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998/1999, s. 73–81; wcześniej zdjęcie rzeźby Wicińskiego jako zaginionej reprodukowane w: *Henryk Wiciński 1908–1943. Wystawa rzeźby i rysunku*, kat. wyst., CBWA Zachęta, Warszawa 1962.

ów specyficzny aspekt „niejasności” w atrybucji dzieła. Na czym się zasadza? Przecież zdarzenie nie dotyczy epoki przedpiśmiennej, to czasy całkiem nieodległe. Dlaczego, jak chce Zagrodzki, krytykowi pomyliła się Jaremianka z Kobro? Nieuwaga, niefrasobliwość, niewiedza, ignorancja, obojętność? Może to jest istotny punkt odniesienia dla historii polskiej rzeźby nowoczesnej? Istotny do dziś. A może immanentny dla nieugruntowanej polskiej nowoczesności? Paweł Susid ujął to kiedyś w głębokiej, intelektualnej wątpliwości, którą uczynił przedmiotem swego obrazu: *Stażewski i Strzemiński myślą mi się*.

Dzieła i losy Katarzyny Kobro i Marii Jaremy, związanych z dwoma ośrodkami awangardy dwudziestolecia międzywojennego, skupiają w sobie nie tylko główne elementy programów artystycznych tych środowisk, ale jednocześnie wskazują ich swoistą programową i życiową obojętność wobec siebie – mimo wspólnych inicjatyw, jak utworzenie Grupy Plastików Nowoczesnych, czy też zrealizowana w w Krakowie w 1935 roku wraz z Władysławem Strzemińskim wystawa na zaproszenie Grupy Krakowskiej. Grupy w większości tworzonej przez twórców młodszych od swoich łódzkich kolegów (Jarema była młodsza od Kobro o 10 lat), co nie pozostawało bez wpływu na ideowe wybory – w obu przypadkach niby podobne, ale w Krakowie jakby mniej idealistyczne czy mniej zanurzone w utopii. Wyraźnie pisał o tym Henryk Wiciński: „Utylitaryzm sztuki, jej znaczenie społeczne, naturalnie, ale od strony wyników sztuki. Sądzę – dodawał – że dla wielu okres plucia i bezpłodnego cynizmu minął. Rozpoczęliśmy epokę patosu życia. Zamiast tajemnic bytowych – materialna energia płynąca w życie. Radość odkryć form zmysłowych wzroku, ruchu człowieka w przestrzeni. Rzeźba wzroku, a nie wspomnień minionej chwały czy wspomnień życia. Odrzucam patos historyczny, a nie patos historii. Materia kształtująca, która jest skupioną energią plastyczną. Rzeźba staje się punktami wyjścia w życiu wzrokowym widza”². Te mocno brzmiące słowa formułuje człowiek, który świetnie zna swoje rodzinne, łódzkie środowisko artystyczne i jego międzynarodowe konteksty i który szuka w Krakowie „wiązków naturalnych łączności faktycznej”. Będzie niestrudzenie próbował łączyć i pośredniczyć, także między Kobro

2 Henryk Wiciński, *Odpowiedź na ankietę rzeźby*, „Głos Plastików” 1937, nr 1/7, s. 46; przedruk w: *Henryk Wiciński*, kat. wyst., red. Józef Chrobak, Galeria Krzysztofora, Kraków 1990, s. 45–46, całość ankiety przedruk w: Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 299–316.

i Jaremianką. „Pochodzący z Łodzi Wiciński – pisze Barbara Ilkosz – sam ujawniając rozległe zainteresowania, przywoził do Krakowa najświeższe informacje z kręgu tamtejszej awangardy reprezentowanej przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego”³.

Ale za życia obu artystek ich prace spotkały się na wystawach chyba tylko dwukrotnie. W lutym 1935 roku na wspomnianej już wystawie Grupy Krakowskiej oraz w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki w 1936 roku. Dwie z prac pokazanych na wystawie krakowskiej, znane jedynie ze zdjęć, przez lata funkcjonowały jako rzeźby Wicińskiego i Jaremianki. Dopiero w 1998 roku Janusz Zagrodzki przypisał je Kobro, uznając, że rzeźby Wicińskiego „odwoływały się do człowieka lub materii organicznej” i nic nie wykazuje ich związku z kompozycjami przestrzennymi Kobro. „Podczas gdy – pisze Zagrodzki – już powierzchowna analiza rzeźby [znanej tylko z fotografii] narzuca tę zbieżność”. Drugą kompozycję przypisaną Jaremie, „której twórczość – jak pisze – kształtowała się wówczas pod bezpośrednim wpływem Wicińskiego”, również uznaje za dzieło Kobro⁴. Argumenty Zagrodzkiego są wątpliwe, ale i charakterystyczne dla sposobu ujmowania relacji między Jaremianką i Kobro. Historia sztuki systematycznie wykluczała Jaremiankę z pola rzeźby.

O pracach z późniejszej ekspozycji w IPS pisała recenzentka „Pionu”, podkreślając, że „[...] kubistyczne założenia, rozbijania bryły na poszczególne geometryczne formy, dla spotęgowania jej obrazu, wykazuje *Głowa* Wicińskiego. Kompozycje jego i Jaremianki realizują postulaty nowoczesnej rzeźby, zagubiającej przedmiot, a operującej elementami brył wzajemnie się przecinających i przestrzenią otaczającą, jako czynnikiem składowym. Dzięki temu rzuty osiągnęły wielość widoków i łączność z otoczeniem. Dążenie do zawarcia w rzeźbie stosunków przestrzennych najdobitniej wyraża się w rzeźbach abstrakcyjnych Katarzyny Kobro, wykazującej dużą pomysłowość i stałą chęć czynienia śmiałych doświadczeń”⁵.

Krytyk piszący te słowa nie widzi właściwie zasadniczych różnic w sposobie traktowania rzeźby przez Kobro, Jaremiankę czy Wicińskiego. Wyraźnie akcentuje abstrakcyjny charakter prac i przestrzeń zewnętrzną

3 Barbara Ilkosz, *Maria Jarema 1908–1958. Między realnością i abstrakcją*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 22.

4 Janusz Zagrodzki, op. cit., s. 78.

5 Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Salon Plastyków*, „Pion” 1936, nr 5; przedruk w: *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. Józef Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 25–29.

jako główny punkt odniesienia dla kompozycji trójki artystów. Właściwie należałoby powiedzieć dwóch par: Wiciński–Jaremińska i Strzebiński–Kobro, bo tak rysowała się sytuacja. W odniesieniu do obu par współczesna krytyka akcentowała wiodącą rolę mężczyzn jako wnoszących do spółki oryginalne pomysły, dynamizm i twórczy ferment. „Prawdę mówiąc [...] nie było u nas wielu rzeźbiarzy, do których epitet »nowoczesności« mógłby przylegać bez naciągania” – stwierdził z czasowym dystansem Ignacy Witz. „Można by tu wspomnieć – pisze – pierwociny bardzo przecież zależnej od Wicińskiego Marii Jaremy, a także Katarzynę Kobro. Ale – dodaje – prace Kobro były wśród dzieł naszych rzeźbiarzy awangardowych pozycją niechybnie galanteryjną, wyraźnie estetyzującą, zależną od Archipenki”⁶.

Inaczej tę kwestię przedstawił Mieczysław Porębski w podsumowaniu sesji poświęconej Strzebińskiemu (1994). Odnosząc się do wystąpienia Ewy Franus – znakomitego studium emancypacji artystycznej Katarzyny Kobro i zarazem próby odpowiedzi na pytanie o rzeczywistego autora książki *Kompozycja przestrzeni, Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* – Porębski przyznał, że Maria Jarema „[...] już nie była tą słabszą stroną inicjowaną przez partnera. To już partnerzy byli słabsi. To Wiciński był słabszy [...]. To ona była tym przywódczym autorytetem, ona była autorytetem moralnym przez te wszystkie lata, przez które ona, a nie Mojżesz przeprowadziła Grupę Krakowską przez Morze Czerwone. Bali się jej wszyscy. Nawet Kantor”⁷.

Zestawieniem tym Porębski jeszcze raz podkreślił niesymetryczność losu obu artystek. Marii Jaremy, która „[...] nie zawdzięcza swej pozycji w historii wzniosłej klęsce, jaką ponieść może jednostka wobec dziejowych szaleństw. Zawdzięcza ją odwadze i wierności swemu talentowi, które zdolne były przezwyciężyć okoliczności, dopomóc w zachowaniu godności tak ludzkiej jak artystycznej”⁸. I Katarzyny Kobro, w której życiu realizuje się mroczny scenariusz postępującej eliminacji z ludzkiej pamięci. Jego punktem szczytowym (i przesileniem) jest tekst francuskiego krytyka Géralda Gassiot-Talabota, który na łamach „Art International” dzielił się z czytelnikami swoim odkryciem: „Przerzucając kartki wydawnictw

6 Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 65.

7 Zob. Ewa Franus, *Punkt równowagi w starym śnie o symetrii*, w: *Władysław Strzebiński 1893–1952. Materiały z sesji*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 130–138; Mieczysław Porębski, *Podsumowanie sesji*, w: *ibidem*, s. 160–171.

8 *ibidem*.

»Abstraction-Creation« z lat 1932–1933, można znaleźć ślad twórczości zadziwiającego rzeźbiarza o nazwisku Kobro, którego dzieła są prekursorskie wobec angielskiej rzeźby współczesnej, jest w nich to samo określenie obojętności płaszczyzn, to samo upodobanie do krzywych barokowych i przerwanych rytmów. Jedynie barwa pozostaje nieznana na czarno-białych fotografiach. To spotkanie z nieznanym twórcą sprawia, że chciałoby się więcej wiedzieć o dziełach tego Kobro⁹. Rzecz miała miejsce w 1966 roku, a więc osiem lat po śmierci Marii Jaremy i jednocześnie w roku jej wielkiej wystawy w krakowskich Krzysztoforach. Wystawy, której katalog otwierają znamienne z tej perspektywy słowa Heleny Blum: „Środowisko krakowskie zachowuje wdzięczną pamięć o artystach, którzy w nim żyli i tworzyli”¹⁰.

Dlaczego rzeźby Katarzyny Kobro były i chyba wciąż są tak mało obecne w polskiej kulturze wizualnej? Dlaczego oryginalne i prekursorskie sformułowania z pracy *Kompozycja przestrzeni* nie zostały podjęte przez kolejne pokolenia artystów? Szukając odpowiedzi na te pytania, Janusz Zagrodzki stwierdza: „Jednym z powodów, dla których indywidualne osiągnięcia Kobro nie zyskały sobie powszechnego uznania, była specyficzna atmosfera, jaka wytworzyła się wokół poszukiwań awangardy i w następstwie spowodowała schematyczną zasadę oceny dorobku poszczególnych twórców poprzez pryzmat legendy artystycznej Władysława Strzemińskiego. [...] Postać Strzemińskiego w opinii ogółu górowała nad innymi przedstawicielami awangardy, a twórczość Kobro pozostawała w cieniu jego indywidualności”¹¹.

W tym miejscu można by spytać – przy zachowaniu wszelkich proporcji – czy podobny los nie spotkał po latach Jaremianki. Bo choć według świadectwa Porębskiego bał się jej nawet Kantor, to jej sztuka jakby osunęła się właśnie w cień Kantora. Teatr zdaje się wygrywać z rzeźbą. Zresztą sama Jaremianka – tak jak wcześniej Kobro – „wycofała się” z rzeźby. To zdumiewający akt, zważywszy na zaangażowanie w pracę rzeźbiarską i osiągnięte wyniki. Oddajmy głos bezpośrednim świadkom. „Tę pierwszą wizytę u Marii Jaremy pamiętam dziś doskonale” – wspomina spotkanie z rzeźbiarką w 1944 roku Helena Blum.

9 G erald Gassiot-Talabot, *Lettre de Paris*, „Art International” 1966, t. 10, nr 7, s. 66, cyt. za: Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984, s. 118–119.

10 Helena Blum, tekst bez tytułu, w: *Maria Jarema 1908–1958*, kat. wyst., Galeria Krzysztofora, Kraków 1966, s. nlb.

11 Janusz Zagrodzki, op. cit., s. 7.

„Pytałam Marię o jej rzeźbę, bowiem w moich ówczesnych wyobrażeniach istniała ona jako rzeźbiarka. I odpowiedź jej utkwiła mi w pamięci – że rzeźbę porzuciła, gdyż przerasta ona jej siły fizyczne. Dalej pytałam, co maluje. Ale niczego mi nie pokazała, ani nic na ten temat nie mówiła”¹².

Fakt pozostaje faktem – od tej chwili Maria Jarema całą swoją aktywność twórczą koncentruje na malarstwie, grafice, scenografii teatralnej. Historia sztuki pierwszej połowy XX wieku zna liczne przykłady artystów równie dobrze władających dłutem co pędzlem. Ich listę otwiera Henri Matisse, ważne miejsce na niej zajmuje ze swą niezwykłą wyobraźnią Pablo Picasso, także Amadeo Modigliani, Umberto Boccioni, ekspresjoniści niemieccy, również Max Ernst, Hans Arp, Alberto Giacometti, Theo van Doesburg, by wymienić tylko niektórych. W ich twórczości zacierają się granice gatunkowe, a dążność do syntezy, interdyscyplinarność staje się jednym z wyróżników ruchów awangardowych. W polskim życiu artystycznym lat trzydziestych i czterdziestych tego rodzaju zacieranie różnic gatunkowych nie było zjawiskiem powszechnym. Normą był raczej dość ściśle przestrzegany rozdział gatunków – kapiści nie rzeźbili, uczniowie Tadeusza Breyera nie sięgali po pędzle. Miało to swój oczywisty skutek w odbiorze społecznym i strategiach krytyki, gdzie również dość wyraźnie rozgraniczano gatunki, a artystów oceniano wobec stopnia realizacji pewnego spójnego programu gatunkowego, z właściwym dlań językiem opisu. Rzeźba polska lat trzydziestych nie wychodziła poza tradycyjne rozróżnienia w obrębie takich tematów jak posąg, portret, animalistyka, drobna galanteria rzeźbiarska. Z wielką przenikliwością, świadomością i odwagą wskazywała na te ograniczenia i prowincjonalizm rzeźby polskiej Katarzyna Kobro. „Współczesna rzeźba polska...?” – pytała. „Była kiedyś rzeźba gotycka, była rzeźba barokowa, była rzeźba impresjonistyczna... Ta cała wiedza i kultura tamtych czasów przeminęła. Obecnie jest rzeźba biurokratyczna i dziki ryk sztuki »narodowej«”¹³.

Wyjątkiem na tle całej polskiej rzeźby tego czasu, poza Katarzyną Kobro, była twórczość powstająca w kręgu Grupy Krakowskiej. Jak wspomina Helena Blum: „Henryk Wiciński był potężną indywidualnością twórczą,

12 Helena Blum, tekst bez tytułu w: *Maria Jarema*, kat. wyst., Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 1978/79; przedruk w: *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, op. cit., s. 34–42.

13 Katarzyna Kobro, *Odpowiedź na ankietę rzeźby*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1/7, całość ankiety przedruk w: Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, op. cit., s. 299–316.

obdarzony siłą oddziaływania na swe otoczenie. [...] Blisko Henryka stała Jaremianka. Ten sam rok urodzenia, o rok studiów młodsza, musiała oczywiście podjąć te same hasła, tworzyć w pokrewnym duchu. W pracy tej ujawniła jednak własne oblicze. Jaremianka miała swoją własną postawę, zdecydowanie i odwagę przekonań. Mogła z Wicińskim ustalać jakieś wspólne postawy, ale nigdy nie zapominała o swoich własnych przekonaniach¹⁴. Tworzyli w obrębie Grupy Krakowskiej jakby odrębny zespół pochłonięty problemami nowej sztuki, nowego języka rzeźby wykraczającego poza przedmiotowość. „Abstrakcjonizm«, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki” – napisze Jarema w 1947 roku we wspomnieniu o Wicińskim. Wspomnieniu, które jest przejmującym opisem wspólnych pasji i zmagañ. Wiciński – pisze artystka – „[...] odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi, pozbawiając go tego tematu, który tak często pochłania bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką. Dając czystą konstrukcję form plastycznych, pokazywał działanie ich samych przez się. Siłę tego działania odczuwa każdy artysta, tworząc, nawet jeżeli do końca procesu tego nie pojmuje. W dramacie uderzających na siebie form przeczuwa kosmiczny dramat rozbijających się o siebie planet¹⁵. W opisie tym akt kreacyjny staje się siłą uruchamiającą mechanizmy nowego ładu wszechświata, nowej kosmogonii form bezprzedmiotowych. Mogła to napisać osoba doświadczająca podobnych emocji i świadoma kierunku swych poszukiwań i pracy zmierzających do określenia nowego statusu rzeźby jako sztuki nieprzedmiotowej, tworzonej na zasadzie swobodnej, wyobraźniowej inwencji.

Rzeźby Jaremianki z tego okresu zbudowane są ze zwartych segmentów, odnoszących się do przekształconych form figuratywnych. Często w znacznym stopniu od tej figuracji odchodzących, tworzących prężne organizmy o zmiennych układach i profilach. W dziejach polskiej rzeźby nowoczesnej te poszukiwania (tu trzeba widzieć Jaremiankę w ścisłym związku z Wicińskim) były czymś wyjątkowym. Przekraczały wszelkie tradycje zadomowione w polskiej sztuce. Trudno dla nich znaleźć także kontekst zewnętrzny. W pierwszych pracach powstających jeszcze w pracowni Dunikowskiego widać wnioski wyciągnięte z lekcji

14 Tekst drukowany z zachowanego fragmentarycznie maszynopisu w: *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, op. cit., s. 15.

15 *Maria Jarema, Henryk Wiciński, „Głos Plastyków”* 1947, nr 5, s. 41–47; przedruk w: *Henryk Wiciński*, op. cit., s. 12–15.

kubizmu i rzeźb Matisse'a – w układzie figury, specyficznej deformacji, ekspresji i wizerunku. Trafnie opisywała to współczesna krytyka: „Formizm zawarty w jej dziełach sprowadza wszelkie realne kształty do harmonijnej, rytmicznej syntezy, do gry wypukłości i wgłębień, miękkich płaszczyzn i ostrych załamań przerywanych szeregiem abstrakcyjnych próżni ożywionych gdzieniegdzie kubistyczną siłą formowania się pełzającej materii”¹⁶. W pracach późniejszych dostrzec można pewną zbieżność w sposobie operowania abstrakcyjnymi formami kompozycji z twórczością Otto Freundlicha czy Aleksandra Archipenki.

Wróćmy jeszcze do wspomnianej przed chwilą, pierwszej po wojnie wizyty Heleny Blum w pracowni Jaremiarki. Ten zapis pierwszego po sześciu latach spotkania z poznaną przed wojną w Paryżu młodą historyczką sztuki rejestruje fundamentalną zmianę, jaka dokonała się w sztuce krakowskiej artystki. Helena Blum przechowała w pamięci postać młodej rzeźbiarki, uczennicy Dunikowskiego, przyjaciółki Henryka Wicińskiego. Po wojnie odnajduje artystkę deklarującą rozstanie z dyscypliną i obiecująco zapowiadającą się karierą. Artystkę jakby na rozdrożu, niepewną jeszcze przyszłych wyborów. Być może niepewną również wagi swoich dotychczasowych dokonań twórczych, sensu dalszej działalności wobec doświadczeń, jakie przyniosły czasy wojny. Doświadczeń nie tylko życiowych, osobistych, ale w planie intelektualnym w dramatyczny sposób weryfikujących jej wiarę w odświeżającą i wzbogacającą kulturę ogólnoludzką, międzynarodową wspólnotę sztuki nowoczesnej. Jej słowa zawarte w odpowiedzi na ankietę „Głosu Plastyków” w 1937 roku – „Sztuka, jak wszelka wiedza, jest międzynarodowa. Opierając się na zdobyczach ogólnościowych, szuka dalszych problemów i rozwiązań, które w swoim sensie intelektualnym nie mają nic wspólnego z narodowością albo rasą”¹⁷ – brzmiały w 1945 roku jak głos z innego świata.

Rzetelna odpowiedź na pytanie, czy powody porzucenia rzeźby podane Helenie Blum były prawdziwe i jedyne, jest w zasadzie niemożliwa. Mieczysław Porębski, pytając, dlaczego Jarema, tyle już osiągnąwszy pod koniec lat trzydziestych, rzuca rzeźbę, do której wracać będzie już tylko sporadycznie, stwierdza: „Artystkę po prostu coraz wyraźniej

16 Jadwiga Puciata-Pawłowska, op. cit.

17 „Głos Plastyków” 1937, nr 1/7, s. 43–44; przedruk w: *Maria Jarema*, kat. wyst., red. Józef Chrobak, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988/1989, s. 8–9, całość ankiety przedruk w: Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bał, op. cit., s. 299–316.

korci malarstwo. Instynktownie unika przedwczesnego eksploatawania pierwszych swych formuł, zdobyczy, doświadczeń. Nie chce, ciągle nie chce się przyzwyczajać, nie chce budować wyłącznie na tym, co już osiągnęła”¹⁸. Dziwne to słowa i sąd trudny do przyjęcia. Rozumiem siłę malarskiej pokusy, ale nie wyjaśnia ona radykalizmu tego kroku. Być może na decyzji o porzuceniu rzeźby zaważyła – w większym stopniu niż uciążliwości techniczne profesji i pokusa zmiany – śmierć Henryka Wicińskiego, z którym łączyła ją serdeczna przyjaźń i wspólnota wizji artystycznej. Brak wsparcia i utwierdzenia w poszukiwaniach „rzeźby wzroku”, poczucie osamotnienia i niezrozumienia – to chyba zdecydowało o rozstaniu z rzeźbą. W malarstwie nie czuła się tak samotna i osobna.

Podjęta przez Jaremiankę decyzja porzucenia rzeźby miała skutki dalekosiężne i długotrwałe. Wobec zniszczenia znacznej części dorobku Wicińskiego jej wycofanie się z pracy rzeźbiarskiej oznaczało właściwie koniec z trudem formującej się w latach trzydziestych tradycji polskiej rzeźby nowoczesnej. Na placu boju pozostali manualiści, dla których rok 1949 zwiastował nadejście nowej koniunktury.

Ten krok Jaremianki nie pozostał bez wpływu na odbiór jej twórczości, w tym także wcześniejszych dzieł rzeźbiarskich. Krytyka przygotowana i wyspecjalizowana w analizie obrazów właściwie zredukowała swoją działalność do opisu malarskiej i graficznej części dzieła Jaremianki. Skrajnym przykładem takiej postawy była wspomniana już wystawa zorganizowana w Krzysztoforach w 1966 roku, osiem lat po śmierci artystki. Wśród sześćdziesięciu prac nie znalazła się na ekspozycji ani jedna rzeźba, a w tekście zamieszczonym w katalogu nie padło nawet słowo „rzeźba”. Tekst ten jest również dobrym przykładem nieporozumienia związanego z próbą analizy twórczości malarskiej i graficznej Jaremianki w kontekście sztuki kinetycznej czy włoskiego „spacjalizmu”. Jak pisze autorka: „W plastyce doby dzisiejszej ruch wiąże się z zagadnieniami przestrzeni [...]. Na zachodzie podjęto kontynuację myśli plastycznej Mondriana [...]. Ale nie tylko podjęte problemy przez Vasarelyego i Mortensena, a u nas w Polsce przez Marię Jareme, wysunęły się na plan pierwszy, idee te pojawiają się również i na terenie Włoch. Świadczy to o aktualności i ważności tych spraw dla nowoczesnej sztuki. [...] Inni artyści podejmują znów nowe próby, które ostatecznie wyzwalają się w tzw. op-arcie”¹⁹. Tak więc zagubienie

18 Mieczysław Porębski, *Maria Jarema*, PIS, Warszawa 1958, s. 10–11.

19 Helena Blum, tekst bez tytułu, w: *Maria Jarema 1908–1958*, op. cit., s. nlb.

właściwego kontekstu tej sztuki, jakim było rzeźbiarskie doświadczenie pełnej przestrzeni, doprowadziło do całkowicie mylnych spostrzeżeń i wniosków. Krytyka zignorowała fakt wieloletniej pracy artystki nad odkrywaniem obecności materialnego kształtu w trzech rzeczywistych wymiarach, co pozostawiło trwały ślad w myśleniu o formie i przestrzeni, determinujący sposób organizacji płaskiej powierzchni płótna. Nieuwzględnienie w analizie owego „rzeźbiarskiego komponentu” prowadziło do fałszywych interpretacji. „Tematem obrazów Jaremiarki – pisał Julian Przyboś – jest ruch kolorów i form. Po latach studiów i poszukiwań związanych z tym tematem doszła ona do rezultatów godnych porównania z najciekawszymi w tej dziedzinie osiągnięciami współczesnego malarstwa”²⁰. Wydaje się, że wbrew intencjom Przybosia takie porównanie niewiele by dało. Można się tu powołać na świadectwo Ryszarda Stanisławskiego, który organizując zagraniczne wystawy polskich artystów, zabiegał w tym czasie o poważną prezentację prac Jaremiarki. Zagraniczni partnerzy grzecznie odmawiali, bo widzieli i interpretowali jej prace właśnie w kontekście tego, co Przyboś nazwie „największymi osiągnięciami współczesnego malarstwa”, a co w ich krajach było znane i realizowane nieco wcześniej²¹. Narzucona lektura dzieła Jaremiarki jako należącego do nurtu malarskiego abstrakcjonizmu, kinetyzmu czy spacializmu prowadziła do wniosków o wtórności jej realizacji. Gdy tymczasem właściwym kontekstem do oceny cykli *Rytmów*, *Filtrów* czy *Penetracji* powinna być rzeźba, bo zapisana w nich wizja jest jakby genetycznie ukształtowana przez rzeźbiarskie, a nie malarskie myślenie o przestrzeni. Można powiedzieć, że Jaremiarka realizuje tu wskazania Wicińskiego, który w liście do niej w 1937 roku pisał: „Rzeźby organiczne mają drogę otwartą. Pracuję w kierunku przeciwnym kubizmowi, neoplastycyzmowi jako krystalizacji kubizmu i kompozycji przestrzeni, która zawiera łączenie wzrokowe formy kubistycznej przez małą zgodność następstw formy w przestrzeni. Najważniejszym zagadnieniem jest sposób łączenia formy – prowadzenie wzroku – i jej przestrzenność; chodzi o wnikanie formy jednej w drugą według prawa fizjologii wzroku”²². Można powiedzieć, że mamy tu uogólniony opis zasady kompozycyjnej obrazów i grafik Jaremiarki. Sama artystka intuicyjnie podsuwała krytykom właściwe tropy, tworząc w 1955 roku dwie niezwykle rzeźby: *Taniec* i *Figurę* – pełne, przestrzenne materializacje jej prac graficznych.

20 Julian Przyboś, *Widzenie ruchu*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 2, s. 7.

21 Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim, 22.10.1998.

22 List Wicińskiego cytuje Jaremiarka we wspomnieniu o artyście: Maria Jarema, *Henryk Wiciński*, op. cit.

Wróćmy teraz do Katarzyny Kobro i pytania o powody, dla których jej dorobek artystyczny tak długo czekał na właściwą ocenę. Nie bagatelizując wspomnianej już dominującej roli Strzemińskiego jako partnera artystycznego, zwrócić wypada uwagę na dwa uzupełniające się aspekty tego zagadnienia. Pierwszy jest wynikiem przyjętej po roku 1945 przez Strzemińskiego strategii artystycznej. Drugi natomiast jest skutkiem zjawiska „rewolucji retrospektywnej”, która zdominowała obraz przemian artystycznych po roku 1956²³. W pierwszym przypadku chodziłoby o rezygnację przez Strzemińskiego z udziału w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Jak wspominał Kantor: „Niektórzy artyści do samego wystąpienia ustosunkowani byli negatywnie [...]. Strzemiński i Kobro zachowali pozycję niezdecydowaną wobec akcji artystów z Krakowa. W ogóle nie wzięli oni udziału w wystawie grudniowej. Strzemiński był nieufnie nastawiony do tego wystąpienia awangardy”, a Kantorowi wręcz oświadczył: „Proszę Pana, wy się wszyscy mylicie”²⁴. Kantor wymienia w swej relacji obok Strzemińskiego również Katarzynę Kobro, ale wątpliwe, by artystka w tym czasie (koniec 1948 roku) w ogóle rozważała kwestię uczestnictwa w wystawie krakowskiej, z racji swojej sytuacji osobistej.

Przypomnijmy więc jedynie cytowane już słowa Heleny Blum o środowisku krakowskim, które zachowuje pamięć o twórczych w mieście artystach. Mobilizacja środowiska krakowskiego i odmowa Strzemińskiego udziału w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej spowodowały, że jeszcze przed socrealizmem twórczość Katarzyny Kobro zamknęła się i – jeśli tak można powiedzieć – czasowo wycofała do sytuacji sprzed 1939 roku. Tak też (oprócz życiowej troski o własny dorobek) można interpretować fakt przekazania przez artystkę ocalałych prac

-
- 23 Janusz Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Teksty i teksty*, Polska Encyklopedia Niezależna, Warszawa 1990, s. 99, sądy autora o dynamice życia literackiego opisują specyfikę sytuacji plastyki polskiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych: „[...] cała ta energia ożywająca zarówno poezję tamtego czasu, jak i w nie mniejszym stopniu jej czytelników, pozostawała w poważnej części na usługach – jeśli tak wolno powiedzieć – rewolucji retrospektywnej. Ruch porzucania socrealistycznej przeszłości był bowiem zarazem ruchem ku literackim przeszłościom wyklętym w latach stalinowskich, ku doświadczeniom pisarskim wtedy przekreślonym, zagłuszonym, uznanym za niebyte lub wrogie; był ruchem nawiązywania do poetek, stylów i epok, z którymi więzi zostały brutalnie potargane. Przywrócić czasowi teraźniejszemu przeszłość utraconą – to wydawało się tak poetom, jak krytykom poezji zadaniem naczelnym”.
- 24 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 36–38.

do łódzkiego muzeum. W programie ekspozycyjnym Mariana Minicha jej rzeźby miały pełnić role eksponatów dydaktycznych. Pozbawione statusu dzieła i własnego zaplecza intelektualnego miały „wyjaśniać kolejne etapy rozwoju sztuki od kubizmu do konstruktywizmu”²⁵.

Nastały czasy milczenia. Katarzyna Kobro pozbawiona możliwości pracy artystycznej, uwikłana w życiowe troski, popada w zapomnienie. Jej sztuka zostaje wymazana z pamięci. Milczy również Maria Jarema. Ale jej milczenie – jak wyzna po latach – pełne było zwątpienia we własne racje. Wiara w sens pracy artystycznej opierała się na przekonaniu, które zapewne podzielałaby Katarzyna Kobro: że „esencjonalnym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność [...], prawo dojścia bez zastrzeżeń do ostatnich granic samego siebie”²⁶. Przemiany polityczne połowy lat pięćdziesiątych nadały jej postawie nowy wymiar. Postawie, a nie sztuce. „Najwyraźniej – pisze Anna Markowska – artystka mogła być w latach pięćdziesiątych wzorcem moralności, ale nie autorytetem artystycznym”²⁷.

Dla przybliżenia sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka Kobro po 1956 roku, już bez udziału samej artystki, posłużę się świadectwem Jerzego Sołtana. „Polski modernizm – pisał architekt – był raczej pod wpływem tego uproszczonego, niemieckiego i zarazem Kandinsko-Malewiczowskiego odłamu. W malarstwie i rzeźbie był za pełną nieprzedstawialnością. Natomiast mnie osobiście modernizm porывał próbą łączenia współczesności z tradycją”. Dalej Sołtan wspomina spotkanie w warszawskim Klubie Krzywego Koła, na które został zaproszony i „[...] na którym to zebraniu zrozumiałem, że znajduję się właściwie przed sądem złożonym z tych ortodoksyjnych, niepokalanych, twardych modernistów polskich z lat dwudziestych, z dawnego Bloku czy Praesensu. [...] Wtedy zdałem sobie sprawę, że zaczynają oni widzieć we mnie kogoś, kto po przesileniu w sprawach kultury teraz będzie im aplikować nowe wcielenie socrealizmu. Wyraźnie ten cały Przyboś nie mógł przyjąć, że modernizm czy współczesność architektoniczna mogłaby obejmować inne, może szersze czy głębsze problemy niż te, do których on i jego towarzysze

25 Zob. Janusz Zagrodzki, op. cit., s. 110.

26 Cytuję według maszynopisu *Zapisków* Marii Jaremy, sporządzonego z rękopisów i udostępnionego mi przez Józefa Chrobaka.

27 Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 69. Autorka w nowatorski sposób analizuje m.in. pozycję kobiet artystek w środowisku Grupy Krakowskiej, w tym Marii Jaremy, zob. rozdział 6, *Artystki Grupy Krakowskiej*, s. 209–232.

byli przyzwyczajeni i które uznawali od tak dawna za obowiązujące. Przyboś wyraźnie pozostawał w czasach projektów »funkcjonalnego przedszkola« Kobro i »dworca kolejowego w Gdyni« Strzemińskiego²⁸. Nie trzeba dodawać, że oba projekty-metafory zostały przywołane przez Sołtana jako zdecydowanie pejoratywne, z wyraźnym lekceważeniem. Podobnych świadectw przytoczyć można więcej. Ich cechą wspólną jest najczęściej utożsamianie prac rzeźbiarskich Kobro z projektami architektonicznymi, a przez to deprecjonowanie ich roli i umieszczanie w całkowicie fałszywym kontekście. Wydaje się, że właśnie skłaniające się ku „architektonicznemu” kontekstom sposoby odczytywania rzeźb Katarzyny Kobro stały się jednym z powodów nikłego zainteresowania jej pracami przez polskich rzeźbiarzy. Problematyka architektoniczna stanowiła bowiem jeden z najżywiej dyskutowanych tematów w polskiej prasie społeczno-kulturalnej lat sześćdziesiątych, dla którego realnym kontekstem był ogromny niedostatek mieszkań i wyjątkowo zła jakość budownictwa. Nawet przypadkowe wplątanie twórczości Kobro w ten spór zadecydowało na długie lata o niewłaściwym jej odbiorze. Doskonale przystaje do tej sytuacji znany sąd o twórczości Kobro wypowiedziany przez Yves-Alaina Bois: „Niektóre dzieła pojawiają się za wcześnie i powracają zbyt późno. Przedwczesność ta powodowała i powoduje nadal zakłócenia w ich odbiorze”²⁹. Sąd ów dotyczy „dzieła”, a więc zarówno materialnych obiektów, jak i ich teoretycznego i intelektualnego zaplecza. Ale przecież *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* jako praca wydana drukiem wiodła żywot własny, niekoniecznie wymagając odesłania potencjalnego czytelnika do rzeźb autorki. Czy możliwe jest odnalezienie śladów tej lektury we współczesnej polskiej refleksji nad rzeźbą i sposobami jej nauczania?

Szukając intelektualnych podstaw współczesnej dydaktyki artystycznej, przejrzałem (tylko częściowo zachowane) programy pracowni dyplomowych na wydziałach rzeźby warszawskiej i krakowskiej ASP. Nie poszukiwałem w nich bezpośrednich odniesień do tradycji awangardy artystycznej, ale jakiegoś śladu ciągłości doświadczeń bądź świadomego tych doświadczeń zaprzeczenia. Wynik kwerendy ukazał to, co i bez niej można było założyć. Z jednej strony, tradycjonalizm „studium natury”: „Nauczanie opiera się na długotrwałym i głębokim

28 Jerzy Sołtan, *Rozmowy o architekturze. Rozmawiał Andrzej Bulanda*, Muzeum ASP, Warszawa 1996, s. 65.

29 Yves-Alain Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki, PP Sztuka, Łódź 1988, s. 55.

studium natury. Człowiek jest zasadniczym przedmiotem tego studium. Obejmuje ono systematyczne ćwiczenia w zakresie figury ludzkiej z uwzględnieniem stopniowania trudności³⁰. Z drugiej zaś strony, powierzchowna dowolność doświadczeń, w których pobrzmiwają modne hasła artystyczne lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, np. o tym, że plastyk jest twórcą i dysponentem nowoczesnych technik informacji wizualnej. Wyjątkiem w skali kraju są programy formułowane na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kręgu warszawskiej ASP, w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza i uzupełniającej pracowni Brył i Płaszczyn Oskara Hansena. Nie wnikając w tym miejscu w ich dokładniejszą analizę, stwierdzić tylko wypada, że formułowane przez Hansena zadania i ćwiczenia zawierają w sobie treści znane z lektury *Kompozycji przestrzeni*, głównie w punktach dotyczących relacji przestrzennych.

W 1959 roku Oskar Hansen po raz pierwszy publikuje swoje „doświadczenia z praktyki twórczej” w lakonicznym i niezbyt precyzyjnym tekście zatytułowanym *Forma Otwarta*³¹. Od tej chwili ogromną karierę zrobi samo pojęcie, nigdy do końca niezdefiniowane przez autora. Forma Otwarta miała być w intencji Hansena „[...] nową, bardziej organiczną sztuką naszych czasów [...]. Stworzy ona poczucie potrzeby istnienia każdego z nas, pomoże nam określić się i odnaleźć w przestrzeni i czasie, w którym żyjemy. Będzie przestrzenią zgodną z naszą skomplikowaną i jeszcze nie znaną psychiką. Stanie się to dlatego, że zaistniejemy jako organiczne elementy tej sztuki. Będziemy w niej chodzić, a nie ją obchodzić”³².

Hansenowskie określenie „forma otwarta” oznacza dosłownie otwarcie formy rzeźbiarskiej na przestrzeń, na otoczenie, przez co powstaje *continuum* przestrzenne tego, co wewnątrz, i tego, co na zewnątrz. W ujęciu teoretycznym przypomina to sformułowania zawarte przez Kobro i Strzemińskiego w *Kompozycji przestrzeni*, gdzie pisali: „Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną [...]. Rzeźba, powstając w przestrzeni nieograniczonej przez żadne granice, powinna tworzyć jedność z nieskończonością przestrzeni”³³. Wspomniany przez Sołtana

30 Programy pracowni Wydziału Rzeźby Stanisława Stoniny i Stanisława Kulona z 1974, archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

31 Oskar Hansen, *Forma Otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5, s. 5.

32 Ibidem.

33 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.” nr 2, Łódź 1931, s. 6.

Przyboś widział wyraźną zbieżność między ideami Kobro i koncepcją Hansena. „Działalność artystyczna Katarzyny Kobro – pisał – zbliżyła rzeźbę do architektury, ale zgoła inaczej, niż to od dawna postulowano. Rzeźby jej nie stały się dodatkiem czy częścią składową architektury, ale jakby były jakąś architekturą: z takich kompozycji czystej przestrzeni architekci mogliby czerpać natchnienie do projektów swoich budowli. Dalszy ciąg idei widzę w koncepcji architektury otwartej Oskara Hansena. A jej konsekwencję absolutną w architekturze, która – podobnie jak rzeźba Kobro stała się zaprzeczeniem bryły – stanie się przeciwieństwem pojęcia domu jako przestrzeni zamkniętej; w architekturze więc, w której znikną ściany”³⁴. Na zbieżność tych koncepcji badacze zwracali już uwagę wielokrotnie, pozostawiając bez odpowiedzi pytanie o oryginalność sformułowań Hansena i ich zależność od pracy Katarzyny Kobro³⁵. Sam Oskar Hansen raczej bagatelizował te związki. W najobszerniejszej wypowiedzi na ten temat przyznaje, że ze Strzemińskim łączy go jedynie metoda pracy, czyli „całościowe ujmowanie zjawisk”. Natomiast fundamentalną różnicę widzi w pojęciu roli artysty, któremu według niego Strzemiński przyznaje rolę „nadczołowieka w dziedzinie sztuki”. Według Hansena „Strzemiński wierzy w artystę, który będzie uczył patrzeć. Natomiast forma otwarta jest samym uczeniem się”³⁶.

Tak więc sytuacja wygląda nieco paradoksalnie. Hansenowska koncepcja wydaje się nieco uproszczoną adaptacją opracowania Kobro i Strzemińskiego, ale zważywszy na zasięg podobnych poszukiwań nowego zdefiniowania przestrzeni i relacji przestrzennych, prowadzonych w różnych ośrodkach od lat trzydziestych, nie można definitywnie odmówić jej oryginalności. Weźmy pod uwagę, że jej autor, nieco naiwnie

34 Julian Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1.

35 *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. Marcin Lachowski, Magdalena Linkowska, Zbigniew Sobczuk, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.

36 *W kręgu Formy Otwartej*, kat. wyst., Muzeum ASP, Warszawa 1986. W rozmowie z Wojciechem Włodarczykiem Hansen tak określał swoje związki ze Strzemińskim: „Im bardziej zagłębiam się w to, co napisał Strzemiński – a nie miałem dotychczas zbyt wiele na to czasu – tym mocniej czuję się jego uczniem. Strzemińskiego ani Katarzyny Kobro nigdy nie spotkałem. Idee Strzemińskiego i chyba głównie jego, a nie Kobro, poznałem w końcu lat czterdziestych przez jego ucznia Lecha Kunę. [...] Dziś zdaję sobie już sprawę, że byłem »nieświadomym uczniem twórcy unizmu«, jak później zakwalifikował mnie Julian Przyboś”.
Ibidem, s. 22.

tłumaczący się jako „nieświadomy uczeń twórcy unizmu”, zetknął się w końcu lat czterdziestych z pracownią Le Corbusiera, którego zajmowały wówczas zagadnienia relacji przestrzennych form rzeźbiarskich³⁷.

*

Można odnieść wrażenie, że w sztuce polskiej jakby nie sumują się, nie aktualizują doświadczenia, prace, odkrycia. Wyraźniejszy jest w niej topos zrywania tradycji niż nawiązywania do bliskich sobie wątków i twórczej kontynuacji. „Tradycja – pisał Janusz Sławiński – jest systemem zastanym i zewnętrznym w stosunku do jednostkowego działania, a zarazem *immanentną normą* takiego działania [...]. Mówiąc inaczej: nowo powstający utwór wchodzi jak gdyby w tradycję; ale dzieje się to w takiej mierze, w jakiej tradycja ulega w nim interioryzacji”³⁸.

Kłopot z polską rzeźbą polega między innymi na tym, że jej adepci niezwykle rzadko podejmują trud dotarcia do owego „genotypu” dzieła, który „osadza je w systemie norm tradycji”³⁹. Niezwykle rzadko zadają sobie trud podjęcia i przepracowania lub kreatywnego odrzucenia pozostawionego przez poprzedników dzieła. Katarzyna Kobro i Maria Jarema przekazały nam właśnie takie „dzieło”, którego znaczenie dla polskiej sztuki jest bezdyskusyjne. W większości już uhistorycznione, stanowiące obszar eksploracji historii sztuki, muzeologii, strategii kolekcjonerskich, ale nie artystycznych odniesień⁴⁰.

37 W pierwszym pełnym, monograficznym opracowaniu *Formy Otwartej* nie znajdziemy śladów lektury *Kompozycji przestrzeni*, nazwisko Kobro się nie pojawia, Strzemiński wymieniony jest tylko w kontekście wspomnieniowym o Lechu Kunce z 1948 roku: „On [Kunka] natomiast dzielił się ze mną wszystkim tym, czego nauczył go Strzemiński, który był jego mistrzem. A było tego bardzo dużo”. Oskar Hansen, *Ku Formie Otwartej*, red. Jola Gola, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa; Revolver, Frankfurt, 2005, s. 172.

38 Janusz Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 2, Universitas, Kraków 1998, s. 11–32.

39 Ibidem.

40 Mam na myśli cytowaną pracę Barbary Ilkosz, op. cit., oraz rocznicową wystawę i katalog *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, op. cit.

Waldemar Baraniewski
Modernity, Indifference and
Oblivion: Maria Jarema
and Katarzyna Kobro

The author discusses the relationship between the two outstanding sculptors, Maria Jarema and Katarzyna Kobro, as the representatives of two movements in the Polish contemporary art. He depicts the mutual indifference in the attitudes as well as the superficiality of reception of their artistic concepts, and he questions the artists' abandonment of the sculptural creation. He tries to show the meagerness of the modern tradition and the problematics of unassimilated and unadjusted modernity, which has been forgotten and recognised as distant history. This text is an attempt to illustrate the mutual relationships of the two artists associated with the artistic avant-garde groups and the thoughts on their artistic concepts in the praxis of sculpture in the second half of the 20th century in Poland. Maria Jarema and Katarzyna Kobro developed two projects of 'modern sculpture' based on the European avant-garde's tradition but with slightly different sources. For Kobro, the tradition of the constructivism was the point of reference, and for Jarema, it was the nonobjective art with the surrealist origin. The propositions of the two artists shaped the meaning of innovativeness in the Polish sculpture of the twenty year interwar period. At the same time, both of them remained in the shadows of their partners and friends, Władysław Strzemiński (Kobro) and Henryk Wiciński (Jarema), and their *œuvres* were viewed as being under their influence. After the year 1945, in the light of the changed social and personal situation, both of the artists abandoned sculpture. Kobro stopped creating after the experiences of hardship and turned her works over to the Muzeum Sztuki Łódź, as teaching aids. Jarema gave up sculpture for painting and graphics. Her creativeness in visual arts remained under the strong, genetic influence of sculpture thought. The superficial reception of the *œuvres* of both of the artists, the slow assimilation of their work, and the wrong attributions of the works show the poor impulse of modernisation

in the Polish sculpture and the lack of the intellectual background as well as the dominant academic sculpture tradition. The works of Katarzyna Kobro and Maria Jarema, derived from different areas of the avant-garde traditions, constitute the symbolic foundation of the new understanding of sculpture, the new attitude towards space, rhythm, movement, architectonics, deformation, and the new language of this profession. This novelty, though, was not commonly noticed; neither during the twenty year interwar period, nor after the war. The knowledge about it was partial and fading as were the destroyed and unsaved sculptures.

Waldemar Baraniewski – historyk sztuki, prowadzi badania nad sztuką powszechną i polską XIX i XX wieku. Do 2013 roku profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie profesor na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Krytyk i kurator wystaw. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Polskiej Sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, członek Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Współzałożyciel i członek Rady Naukowej Fundacji ARS AURO PRIOR i Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Członek Rady Naukowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.