

Medytacje Fibonacciego + Sztruksowy zajęc | wobec Katarzyny Kobro (1898–1951)

Muzeum Współczesne Wrocław

9.11.2018–11.02.2019

Krzysztof M. Bednarski + Anna Konik / Jan Berdyszak / Joseph Beuys / Gerhard Blum-Kwiatkowski / Hanna Brzuszkiewicz / Tatiana Czekalska + Leszek Golec / Wanda Czełkowska / Witosław Czerwonka + Leszek Brogowski / Wanda Gołkowska / Nicolas Gropierre / Izabella Gustowska / Emilia Grubba / Jerzy Grzegorski / Maria Jarema / Sylwia Jakubowska / Anna + Krystian + Katarzyna A. + [K]rystian Jarnuszkiewicz / **Katarzyna Kobro** / Jarosław Kozakiewicz / Monika Krygier + Stefan Krygier + Włodzimierz Pietrzyk / Aurelia Mandziuk-Zajączkowska + Alicja Kujawska / Edward Krasieński / Sławomir Lipnicki + Anna Zelmańska-Lipnicka / Andrzej Mitan / Jerzy Mizera + Marek Sarełto / Anita Oborska-Oracz / Andrzej Paruzel + Małgorzata Paruzel + Piotr Weychert / Leon Podsiadły / Roman Pniewski / Katarzyna Podpora / Józef Robakowski + Janusz Zagrodzki / Robert Rumas + Zbigniew Libera / Henryk Stażewski / Maciej Szańkowski / Władysław Strzemiński / Stefan Wegner / Henryk Wiciński / Andrzej Wojciechowski + Stanisław Dróżdż / Iwona Teodorczuk-Możdżyńska + Agnieszka Zgirska + Mateusz Sękiewicz / Dobrochna Surajewska + Andrzej Karolewicz / Wacław Szpakowski / Ludmiła Stehnova / Agata Zielińska-Głowacka / Marta Branicka + Mikołaj Robert Jurkowski + Joanna Gugąła-Ponikowska / Piotr Grdeń + Karina Dzieweczyńska / Jacek Staniszewski + Krzysztof Wróblewski + Maciej Sieńkowski / Bolesław Utkin

Kuratorka: dr Dorota Grubba-Thiede

Pierwszą edycję wystawy zorganizowała Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie w dn. 26 kwietnia–15 sierpnia 2018

Aranżacja ekspozycji:

Dorota Grubba-Thiede, Maria Zgirska, Mateusz Michalczyk, artyści oraz zespół MWW

Prace z kolekcji:

Ewy Sapki-Pawliczak, Muzeum Narodowego w Krakowie, Galerii Starmach w Krakowie, Królikarni – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Kolekcji Artystów, Rodzin Artystów, Kolekcji Antoniego Michalaka, Kolekcji Dariusza Bieńkowskiego, Kolekcji Krzysztofa Musiała, Kolekcji Prywatnych, Galerii Pola Magnetyczne + Fundacji Archeologia Fotografii w Warszawie, Centrum Sztuki Galerii EL w Elblągu (Kariny Dzieweczyńskiej i Piotra Grdenia) + Fundacji Arton Mariki Kuźmich z Warszawy, Anny Konik, Włodzimierza Pietrzyka, Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ w Sokołowsku, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, CSW Łąźnia w Gdańsku

Kontekstowa wystawa prezentowana w Muzeum Współczesnym Wrocław poświęcona jest jednej z najwybitniejszych rzeźbiarek współczesnych – Katarzynie Kobro w 120. rocznicę jej urodzin. Ze względu na oryginalność dokonań artystkę porównywano m.in. do Constantina Brâncușiego i Alberto Giacomettiego. Jej *oeuvre* było punktem odniesienia dla wielu wybitnych osobowości tworzących równoległe z nią (m.in. Henryka Wicińskiego i Marii Jaremy), a także dla młodszych pokoleń (np. Anity Oborskiej-Oracz i Sylwii Jakubowskiej).

Istotna dla koncepcji pokazu jest analityczno-strukturalna perspektywa, nawiązująca do badań Suzanne Preston Blier fenomenu niewielkich figurek *bocio* jako obiektów mających moc łagodzenia surowych reguł społecznych. Koresponduje to z zaprojektowanymi przez Kobro maskotkami dla dzieci, którymi zarabiała na życie od czasów wojny.

Tytuł wystawy odnosi się do fascynacji artystki matematyką, ale też buduje pomost między praktykami twórczymi Kobro i Josepha Beuysa, wybitnymi artystami tragicznie doświadczonymi przez wojnę i historię. U Beuysa zaowocowało to kultowym już dziś performansem: *Jak wytłumaczyć obrazy martwemu zającowi* (1965), interpretowanym w kontekście heroicznych prób odsunięcia lęku przed śmiercią, „obycia się z nią” czy transmisji między granicznymi stanami. *Sztruksowy zając* Kobro to zabawka, którą artystka podarowała córce Nice Strzeмиńskiej, a ta z kolei przekazała ją Monice Krygier. Szyte ręcznie przez Kobro maskotki, pełne wyrazu i zdystansowane wobec komercyjnej estetyczności, wydają się rezonować z istotną dla Louise Bourgeois praktyką *miękkich rzeźb* (pojęcie Lucy Lippard z 1967 r.), będąc jednocześnie „zaczynem” rozwijanych w ostatnich latach tzw. nowych ruchów rzemieślniczych, fenomenu wiążanego ze zbytnią obfitością mediów¹.

Wystawa, obejmująca realizacje ponad 50 artystów, ma charakter intermedialny, transowy i jest przestrzenią wielozmysłowej percepcji ich dokonań, ze szczególną rolą twórczości, teorii i biografii samej Katarzyny Kobro.

Izabella Gustowska z wideodyptyku z 2018 r. odniosła się do fotografii przedstawiającej 26-letnią Kobro, stojącą w sukience o minimalistycznym kroju na tle morskiego pejzażu (1924). Struktury obrazowo-dźwiękowe Gustowska dopełniła tekstem:

Jest rok 1924 / gorące lato nad Zatoką Ryską. / Katarzyna w pływackim czepku / odwraca głowę / w lewo i w prawo, / w lewo i znowu w prawo... / Woda płynie płasko, wyrzusza się. / Katarzyna czuje jej płynny kształt².

Oniryczna sensualność, będąca domeną twórczości Gustowskiej, wchodzi w interferencję z trzema młodzieńczymi interpretacjami *Aktów* dziewczęcych Kobro (1925, Galeria Starmach). Co istotne, sama Kobro w odpowiedzi na ankietę *Abstraction-Création* z 1933 r. pisała: „Proces rzeźbienia nagiego ciała człowieka wywołuje emocje fizjologiczne czy seksualne. [...] Rzeźbię z natury tak, jak się idzie do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawić, poprawiając to, co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”³.

Przestrzeń ekspozycji subtelnie nasycają też dźwięki natury – deszczu, wiatru czy muzyki świerszczy z medytacyjnego wideo Witostawa Czerwonki pt. *Graal* (2006), w którym kamera przez kilkadziesiąt godzin rejestruje kieliszek stojący na kwadratowym lusterku ułożonym na trawie. Artysta „zdokumentował” prawdziwy minimalistyczny spektakl blasków w szklanej formie wobec ruchliwej natury przechwytywanej przez lustro, tworząc nieświadomy, dyskretny ukłon w stronę błękitno-białej *Kompozycji przestrzennej 9* (1933) Katarzyny Kobro, o formie nawiązującej do obłoku. Niejako w analogii do jej otwartości Czerwonka podkreślał, iż materia całego świata jest materią sztuki. Z kolei dla Leszka Brogowskiego istotą funkcjonowania człowieka może być bezinteresowność i miłość.

¹ Michał Jachuła, *Wstęp*, [w:] *Splendor tkaniny*, katalog wystawy, kurator Michał Jachuła, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013, s. 8–11.

² Izabella Gustowska, integralny tekst dyptyku z 2018 r. pt. *Kobiety w pływackich czepkach: Danielle 2013 / Katarzyna 1924*.

³ Małgorzata Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 102.

W 1981 r. pisał on: „Sztuka jest antydestrukcyjna, [...]. Bezinteresowność jest w najwyższym stopniu racjonalna i świadoma. Bezinteresowność jest skupieniem. Miłość też może być wartością artystyczną”⁴.

Na wystawie zaaranżowano strefę dyskretnie słyszalnych pieśni prawosławnych. Ich źródło stanowi wideo Józefa Robakowskiego pt. *Uniesienie* (1998). Artysta połączył sceny z cerkwi w Łodzi, gdy w stulecie urodzin Katarzyny Kobro śpiewał jej siostrzeniec Georg Kobro, i analityczne ujęcia jej *Kompozycji architektonicznych*, wskazując na zachodzące między nimi analogie. Kluczem do pracy Robakowskiego może być cytat:

Na Podlesiu mieszkają Wegnerowie, Smolikowie, Karol Hiller z żoną, Marian Minich z rodziną, [...] a od 1933 r. także Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Dzięki nagrodzie stać ich wreszcie na wynajęcie czegoś lepszego. Wprowadzają się do trzypokojowego mieszkania nr 46 w budynku przy Srebrzyńskiej 75 [...]⁵,

gdzie:

[...] obok jednego pokoju w stylu neoplastycznym, w którym przyjmowano gości, znajdowało się w ciemnym małym pokoju jej tajemne sanktuarium pamiątek, z ikoną (Kobro była wyznania prawosławnego), pod którą paliła się wieczna lampka. Wstęp był tam bezwarunkowo wzbroniony [...]⁶.

W przestrzeni Muzeum Współczesnego Wrocław pojawiają się także dźwięki *musica mundana* z animacji lewitujących form Kobro autorstwa Janusza Zagrodzkiego (2002). Warto przypomnieć, iż Robakowski i Zagrodzki w 1971 r. opracowali pierwszy film o Kobro (pokazany na Przeglądzie Filmów o Sztuce w Zakopanem, nagroda publiczności), który zapoczątkował trwającą do dziś fascynację jej twórczością i teoriami. Na początku lat 70. Zagrodzki z Bolesławem Utkinem zrekonstruował na podstawie fotografii dużą grupę form rzeźbiarskich artystki dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Zagrodzki jest też autorem wielu tekstów analitycznych poświęconych zarówno Katarzynie Kobro, jak i szerokiemu gronu awangardowych artystów.

Zafascynowanie Kobro matematyką, sięganie po złoty podział i analizowanie ciągu Fibonacciego wiążą się z kolei z poszukiwaniami łączności światów natury i kultury. W ramach ekspozycji wskazano również specyficzne „nadzawartości” w dziełach, teorii i pedagogice artystki, np. nowatorskie programy dla gospodyń domowych jako swoiste zwiastuny koncepcji rzeźby społecznej Josepha Beuysa z lat 60. XX wieku.

Wystawa skupia twórców, dla których Kobro pozostaje fenomenem nieobojętnym, katalizującym wypowiedzi interpretacyjno-afirmacyjne, analityczne i krytyczne. Przypomina też dokonania zafascynowanych artystką i jej mężem przyjaciół, np. Stefana Wegnera, postulującego tuż po wojnie przyjęcie Kobro jako pedagoga do wyższej uczelni artystycznej w Łodzi. Julian Przyboś, który w 1957 r. doprowadził do prezentacji prac Kobro, Strzemińskiego, Berlewiego, Stażewskiego w Paryżu w Galerii Denise René, wspominał, że: „Rzeźby Kobro podobały się nadzwyczajnie, Mortensen [...] nie mógł wyjść z podziwu, porównując je do najpiękniejszych poematów”⁷. Janina Ładnowska

⁴ Leszek Brogowski, *Idiomy IV–V*, projekt L. Brogowski, katalog wystawy, Galeria GN, Gdańsk 1981.

⁵ Małgorzata Czyńska, dz. cyt., s. 122–123.

⁶ Marian Minich, *Szalona galeria*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1963, s. 57.

⁷ Julian Przyboś, *U Denise René, Rue la Boétie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 4; Małgorzata Czyńska, dz. cyt., s. 234.

podkreślała, iż *Kompozycja przestrzenna (9)*, „przypominająca obłok czy pejzaż morski (1933), była już w 1937 r. reprodukowana w książce C. Giedion-Welcker pt. *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, w której autorka zestawiała ją obok fotografii tancerki Palucci pt. *Skok w przestrzeń*, a także przy *Tancerce* Julio Gonzalesa z 1935 r. i rzeźbie Maxa Billa z 1934 r., postrzegając je jako bliskie sobie”⁸.

Do tych kontekstów nawiązuje wybitny relief Henryka Stażewskiego z 1965 r. (eksponowany rok później na Biennale Sztuki w Wenecji), będący swoistym *homage* dla Kobra, w którym artysta zastosował złoty podział. Do pokazu włączone zostały również fascynujące prace Jana Berdyszaka i Macieja Szańkowskiego (z cyklu *Składaki*), twórcy „minimalizująco-semiologicznych” pomników i kameralnych form „taoistycznych”⁹.

Podmiotowe traktowanie dziecka i jego świata przez Kobra było nowatorską postawą, na co zwróciła uwagę antropolożka Alicja Kujawska¹⁰. W 1923 r. Karol Hiller pisał, iż „dziecko nie jest miniaturą człowieka dojrzałego i [...] włada całkiem odmiennym aparatem przyjmowania rzeczywistości”¹¹. W 1927 r. ukazała się książka *Sztuka dziecka: psychologia twórczości rysunkowej dziecka* Stefana Szumana, a wcześniej w 1909 r. w Nowym Jorku publikacja Ellen Key o afirmatywnym tytule *Century of the Child*. Sztruksowy zajączek z lat 40. XX w. to jedyna znana zachowana „miękką rzeźbka” Kobra, którą organizatorom wystawy użyczyła Monika Krygier. Maskotka ma nieco anamorficzną formę i przypomina nietoperza. Uwrażliwia najmłodszych na odczucia dotykowe i pobudza wyobraźnię. Skłania też do refleksji nad odczuwaniem świata przez dziecko, które bez trudu akceptuje „surową prawdę”, nawet tę ocierającą się o brzydotę, a odczuwa znużenie w nadmiernie przeestetyzowanej przestrzeni¹². Naukową rekonstrukcję zabawki wykonały Aurelia Mandziuk-Zajączkowska z córką Alicją Kujawską. Kobra tworzyła też interpretacje niedźwiadków, kotów, psów i innych, jak wspominała Nika Strzemińska, „bardziej ambitnych” zabawek, np. Baby Jagi siedzącej na miotle, która na ramieniu miała zielonego kota z wyprężonym ogonem¹³.

W typoinstalacji *O Katarzynie* z cyklu *Kody Dialogu* (od 2013) Mandziuk-Zajączkowska ujawnia w wyważony sposób fascynację Strzemińskiego osobowością żony. Za pomocą liter z alfabetu unistycznego Strzemińskiego („a.r.”, 1932) i szpilek przywołuje dwie narracje: afirmatywne zdanie Strzemińskiego o Kobra (publikowane w „Zwrotnicy” w 1923 r.) i przepiętny agresją fragment listu Strzemińskiego do Przybosia (z 1945 r.). Artystka i pedagożka sztuki Monika Krygier, córka Krystyny i Stefana Krygierów, uznanych architektów i uczniów Strzemińskiego, w smukłym drewnianym obiekcie *Stemple czasu* (2016) poddaje refleksji przemiany estetyczne awangardy. Z kolei Włodzimierz Pietrzyk jest autorem pięknych sytuacjonistycznych fotografii interpretujących

⁸ Janina Ładnowska, *Katarzyna Kobra – zarys twórczości*, [w:] *Katarzyna Kobra. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 67.

⁹ Bożena Kowalska, *Maciej Szańkowski*, monografia i katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1996.

¹⁰ Alicja Kujawska, *Fracja – kobiety z miasta rewolucji*, wykład w ramach konferencji naukowej *Revolution Now: Stulecie Rewolucji. Tradycja awangardy i perspektywy nowoczesności*, 9.11.2017 w ASP w Gdańsku, publikowany w internetowym magazynie *Splasz*.

¹¹ Joanna Kordjak-Piotrowska, *Katarzyna Uchowicz, Mieszkanie na usługach dziecka*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. Joanna Kordjak-Piotrowska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 125.

¹² Kontekstową dla niniejszej wystawy książkę Karla Rosenkranza *Ästhetik des Häßlichen* z 1853 r., antycypującą rozumienie surowej, awangardowej i postawangardowej sztuki, przypomniał ostatnio Jerzy Malinowski w przedmowie do zbiorowego tomu pt. *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 11.

¹³ Małgorzata Czyńska, dz. cyt., s. 199.

progresywną twórczość Stefana Krygiera. Cykl przestrzennych, jakby lewitujących morfemów z instalacji Krygiera pt. *Ośrodek kondensacji formy II* (z lat 1971–1972) Pietrzyk przymierza do przestrzeni różnych miejsc świata.

Doświadczenie samotności przenika tkaninę Agaty Zielińskiej-Głowackiej, wyrażającą zarazem skupienie i szlachetność. W przejmującym gobelinie *56 dni dla Eli* (2003) wyczuwa się silne więzi emocjonalne. Daleką analogią dla tej pracy wydają się zarówno obrazy Franka Stelli, jak i zdyscyplinowane obrazy Ada Reinhardta¹⁴.

Poza iconoclash

„Nie chciałbym [...] aby moje nazwisko łączyło się z Katarzyną Kobro bez dystansu krytycznego, bo jej i Władysława Strzemińskiego koncepcja miasta jako futerału nie da się łatwo połączyć z moimi poglądami”.

Leszek Brogowski¹⁵

Horyzont wystawy w MWW współtworzą także artyści będący w opozycji do strategii modernizmu i wybranych idei Kobro. Szczególnie wyraźnie konstruuje polemikę Leszek Brogowski, odrzucający wszelką dogmatyczność, gdyż może prowadzić ona do przemocy. Problem istniejącej w relacjach społeczno-politycznych dążności do niszczącej eliminacji podjęli też Bruno Latour i Peter Weibel – kuratorzy wielkiej wystawy problemowej i publikacji pt. *ICONOCLASH. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (2002).

Akcentowane na wystawie jako afirmatywne, otwierające odbiorców i otwarte na kontinuum świata intuicje twórcze Katarzyny Kobro spotkały się w swoim czasie z dramatycznymi okolicznościami zewnętrznymi. Po wojnie, wobec kaskadowego narastania skrajnych doświadczeń, Kobro umiała się zmobilizować niemal tylko dla twórczości. W obszarze sztuki dochodzi ciągle do dotleniającej cyrkulacji. Fenomeny ikonoklastycznie „wytarte” odradzają się. Im wydają się słabsze i bardziej bezbronne, tym oddziałują z większą siłą.

W książce Małgorzaty Czyńskiej czytamy:

Katarzyna siedzi w kucki na podłodze i obiera ziemniaki. Stół zajmują rysunki męża i sterty szmacianych zabawek, które rzeźbiarka szyje na sprzedaż. [...] Łódź od 11 kwietnia 1940 r. nazywa się Litzmannstadt [...]. W całym mieście powiewają hitlerowskie flagi. [...] Karola Hillera rozstrzelano w grudniu 1939 r. w Lesie Lućmierskim w ramach *Intelligenzaktion Litzmannstadt*¹⁶.

Antropolożka Preston Blier pisała, iż tworzenie niewielkich figurek *bocio* absorbujących negatywne emocje umożliwiło „afrykańskiemu ludowi Fon poradzenie sobie z urazami i przetrwanie w trudnym

¹⁴ Agata Zielińska-Głowacka, Emilia Grubba, *Repetycje*, katalog wystawy, Bernardinum, Pelplin 2011.

¹⁵ Komentarz Leszka Brogowskiego wypowiedziany w marcu 2018 r., dotyczący teorii ujętej w historycznym opracowaniu: Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931.

¹⁶ Małgorzata Czyńska, dz. cyt., s. 60.

i wrogim świecie”¹⁷. Szycie przez Kobro różnorodnych miękkich form w czasach eskalacji przemocy i rozdzwieniu w strefie prywatnej wydaje się intuicyjną praktyką wspomagającą psychikę.

Tragiczne okoliczności wyraża obiekt Katarzyny Podpory *Miejsca Nie-pamięci* (2017) będący rodzajem esencjonalnej przestrzeni metaforyzującej lęk przed słabością, chorobą, śmiercią, samotnością i niemożnością wydostania z głębokiego kryzysu psychicznego. Rodzaj klateczek wydaje się ekwiwalentem performatywnego trwania konkretnej osoby (to wychudzona, jakby zwęglona ceramiczna figurka) osaczonej „relikwiami” wcześniejszych istnień. Wybitny filozof kultury pierwszej połowy XX w., Walter Benjamin, który mimo silnego oddziaływania jego twórczości na wielu ludzi, sam nie zdołał przezwyciężyć depresji, pisał: „Ponieważ natura jest niema, pogrąża się w smutku [...] nawet tam, gdzie słychać szum roślin, pobrzmiwa głos smutku”¹⁸. Współczesne „powidoki” konfliktów między indywidualnym życiem a rzeczywistością społeczno-polityczno-militarną ujmuje w pracy wideo Agnieszka Zgirska (wraz z Mateuszem Sękwiczem), artystka, która w latach 2015–2018 wykonała także cykl przejmujących fotograficznych interpretacji rzeźb Kobro.

Andrzej Wojciechowski, podobnie jak Kobro, łączy fascynacje wyższą matematyką z „miękkimi” praktykami pedagogicznymi. Artysta wspomina, że gdy w 1973 r. przyjechał do Paryża na stypendium, od razu rozpoczął badania w Instytucie Le Corbusiera. Wcześniej w 1970 r. wykonał on pozornie banalny gest, prezentując na wystawach żywy kwiatek astrowaty w niewielkim, błękitnym, ceramicznym wazonie. *Kwiatek* pokazał też w Paryżu w przestrzeni *Exposition des artistes étrangers boursiers du Gouvernement français* (1973)¹⁹. Współpracował wówczas ze Stanisławem Drózdkiem przy pracy *Kula i kamień*, swoistym filozoficznym haiku. Wojciechowski pisał: „Człowiek nie może żyć w ciągłym przerażeniu [...]. Świadectwo świata, w którym żyjemy i który nadejście, musi być optymistyczne. Inne wyjście jest niemożliwe”²⁰. Na wystawie w MWW artysta pokazuje plansze z lat 1967–1976 z ewolucją autorskiego modułu przestrzennego, w którym udało mu się przenieść linearne zasady złotego podziału w trzeci wymiar, a także dokumentację progresywnej akcji *Wieża radości* (10 m, wykonana z kwiatów – z udziałem Wrocławian, m.in. Mieczysława Zdanowicza), mającej miejsce 23 lipca 1970 r. we Wrocławiu.

Przejmujące piękno emanuje z monotypii Marii Jaremy pt. *Figury* (1952, Galeria Starmach) i z rzeźb Henryka Wicińskiego, o którym Jarema pisała: „Bardzo szybko odnalazł własną inwencję twórczą, narzucając ją otoczeniu. Patrząc na jego prace, zazdrościliśmy mu instynktu geniuszu, który mu pozwalał chodzić bez ryzyka po krawędzi wyostrzonej myśli”²¹. Z kolei Wanda Czełkowska podkreśla, że „rzeźba jest strukturą w przestrzeni – matematyką. Matematyka zaś jest formą definicji uczucia”²². W rozwijającej się w czasoprzestrzeni wielkoformatowej *Głowie* (1962, Muzeum Narodowe w Krakowie) Czełkowska wydaje się stosować zasadę *coincidentia oppositorum*, łącząc piękno i brzydotę (monstrualność), tektonikę i ruch (wznoszenie), cielesność i duchowość. Artystka uwalnia też niejako dalekie echo ekspresjonistycznej formy Otto Freundlicha, publikowanej na plakatach tragicznej z uwagi na przemoc symboliczną ekspozycji *Entartete Kunst (Sztuka zdegenerowana)* w 1937 r., mającej odstręczać ludzi od eksperymentalnej sztuki współczesnej.

¹⁷ Anne D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 123.

¹⁸ Rafał Michalski, *Antropologia mimesis*, z serii *Hermeneutyka Problemów Filozofii*, t. 14, Nowa Wieś 2008, s. 40.

¹⁹ Archiwum Andrzeja Wojciechowskiego.

²⁰ Andrzej Wojciechowski, *Przypisy do Ludwińskiego*, „Odra” 1968, nr 6, s. 79.

²¹ Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005, s. 105. Por. Agata Małodobry, *Maria Jarema*, Muzeum Narodowe, Kraków 2008, s. 105–106.

²² Por. Dorota Grubba-Thiede, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, Warszawa–Toruń 2016.

Pojawiający się w rzeźbach figuratywnych Kobro gest skulenia, nachylenia kobiecych ciał ewokuje spektrum traumatycznych doświadczeń. Iwona Teodorczuk-Możdżyńska w komentarzu do swojej pracy *raz, dwa, trzy – początek gry – zestaw kobiecych sutann do samodzielnego składania / nr 2* (16 trójkątów równobocznych) pisze:

[...] interesują mnie między innymi kwestie związane z władzą, brakiem empatii, niewinnymi ofiarami przemocy i wojen, pozycją kobiet w społeczeństwie i poszukiwaniem wewnętrznej wolności. Ostatnie prace poświęcam kobietom, ponieważ mam poczucie, że nasze prawa, zamiast zmierzać w stronę równości i wolności są ograniczane.

Wystawa obejmuje także prace zaangażowane społecznie, np. *Ulubiony performance* Leszka Golca i Tatiany Czekalskiej (2000), niosący pomoc ofiarom wojny w Czeczenii. Artysty utworzyli wówczas konto bankowe, eksponowane na kwadratowym obiekcie i pokazywane na objazdowych wystawach, na które przelali nie tylko własne honoraria, ale także umożliwili takie działanie wielu innym ludziom. Zaangażowaną pracą są również *Mikroklimaty* Anny Zelmańskiej-Lipickiej (2016) – medytacyjny protest przeciwko wyburzeniu szpitala dziecięcego na Polankach w Gdańsku Oliwie (wzniesionego przez modernistów w dobroczynnym dla zdrowia otoczeniu parku krajobrazowego) czy partycypacyjny obiekt *Masy i władza* Jerzego Mizery (2006).

Ekspozycja porusza też wątki traum, które dotknęły progresywną artystkę – widać to w przejmujących pracach: Hanny Brzuszkiewicz, Sylwii Jakubowskiej, Emilii Grubby, Andrzeja Karolewicza, Dobrochny Surajewskiej, Ludmiły Stehnovej, Bolesława Utkina, Stefana Wegnera czy wreszcie Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza w rysunku *Tanie jak błoto* (1944). Przetłumają to prace o odmiennej energii, feminizujące bądź kempowe, jak kostiumy do performansu Andrzeja Mitana (1979) i [K]rystiana Jarnuszkiewicza (2017), oraz dość liczna grupa wybitnych realizacji medytacyjnych, mantrycznych: Anny, Krystiana i Katarzyny A. Jarnuszkiewiczów, Marka Sarełty, Nicolasa Grosperre'a, Krzysztofa M. Bednarskiego i Anny Konik, Jarosława Kozakiewicza, Henryka Stażewskiego, Wacława Szpakowskiego, Edwarda Krasińskiego, Leona Podsiadłego i Wandy Gołkowskiej, Sławomira Lipnickiego, Agaty Zielińskiej-Głowackiej oraz Anity Oborskiej-Oracz. Nierozzerwalność aspektów cielesności i duchowości widoczna jest w tryptyku Jerzego Grzegorskiego *Dwa rysunki* (1999), w którym artysta połączył różne media: parafinę, wosk, asfalt, cement i miękką płytę.

Roman Pniewski zaprezentował obiekt *Rzeka globalizacji* (2018), w której wykorzystał znajdujące w hipermarketach „litanie” listów zakupowych, na różnobarwnych karteczkach, w rozmaitych językach. Przez pełnometrażowy film Kariny Dzieweczyńskiej i Piotra Grdenia na wystawie przypomniana została też legendarna postać Gerharda Bluma-Kwiatkowskiego, założyciela Galerii EL w Elblągu i Museum Moderne Kunst w Hünfeld w Niemczech, zafascynowanego Katarzyną Kobro, której twórczością inspirował się w swojej autorskiej teorii redukcjonizmu. Hermeneutyczną, odnoszącą się do wyższej matematyki i skomplikowanej osobowości Kobro linię poszukiwań reprezentują obiekty Marty Branickiej, Joanny Gugaty-Ponikowskiej, Krzysztofa Wróblewskiego i Macieja Sieńkowskiego, a także Wandy Gołkowskiej m.in. ciągiem Fibonacciego. Przykładem medytacji przestrzeni jako takiej jest instalacja z kadrów czystego powietrza Mikołaja Roberta Jurkowskiego.

Istotnym kontekstem wystawy jest również progresywna pedagogika Kobro i Strzemińskiego, którzy do 1931 r. wspólnie wykładali w Państwowej Szkole Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, określanej, dzięki świetnym efektom nauczania, Koluszkowskim Bauhausem. Tak pisał o powstających pod ich kierunkiem pracach Konrad Winkler w 1931 r.: „Modele sukien i okryć

kobiecych i dziecinnych, [...] także monogramy, nakrycia, szale, poduszki, narzutki [...] na wskroś [abstrakcyjna] Kompozycja [...] jest symfonią barw oderwanych”²³.

Progresywne aspekty pedagogiki Kobro i Strzemińskiego wobec idei „rzeźby społecznej” Beuysa (artysty przywołanego na wystawie w wideo Witostawa Czerwonki i plakacie Jacka Staniszewskiego) ujawnił Andrzej Paruzel. Artysta ten w latach 1980–1982 odnalazł sporą część uczniów Kobro i Strzemińskiego, inicjując *Realizacje Koluszki* wraz z Małgorzatą Paruzel i Piotrem Weychertem. Powstały wtedy filmy, wywiady, ankiety oraz akcje przybliżające fenomen miękkiej, motywującej do alternatywnego myślenia pedagogiki Kobro i Strzemińskiego. Wybrane prace uczennic wspomnianych artystów zakupiło Muzeum Narodowe w Warszawie. Paruzel w latach 80. XX w. powołał też m.in. Biuro Przewodników po Sztuce i Kulturze, następnie Biuro Podróży „Soczewka”.

Zaprzyjaźniony z Niką Strzemińską Józef Robakowski, we współpracy z wybitnymi kolekcjonerami sztuki – Dariuszem i Krzysztofem Bieńkowskimi, zainicjował Nagrodę im. Katarzyny Kobro²⁴, której laureatami byli w kolejnych latach: Zbigniew Dłubak (2001), Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski (2002), Andrzej Dłużniewski (2003), Krzysztof M. Bednarski (2004), Teresa Murak (2005), Krzysztof Wodiczko (2006), Jerzy Lewczyński (2007), Zbigniew Rybczyński (2008), Andrzej Lachowicz (2009), Zygmunt Rytka (2011), Natalia LL (2012), Cezary Bodzianowski (2013), Robert Rumas (2014), Jadwiga Sawicka (2015), Karolina Wiktor (2016).

Kontrkulturowa, pacyfistyczna aktywność jest istotna dla większości skupionych na wystawie artystów, m.in. Zbigniewa Libery i Roberta Rumasa, rzeczników upowszechniania szerokiego horyzontu współczesności za pomocą problemowych wystaw i m.in. filmów o sztuce. W instalacji *Planescape* (2009) przypomnieli oni myśl wybitnego i przedwcześnie zmarłego kontrkulturowego rzeźbiarza Marka Kijewskiego: „rób co uważasz za słuszne Robert, instynkt jest ważny w życiu artysty...”. Konflikt między ideami a realnymi możliwościami wyraża z kolei delikatny, wielkoformatowy obiekt Anity Oborskiej-Oracz, artystki i teoretyczki sztuki, która pisała o Katarzynie Kobro m.in w kontekście zagadnienia „pustki” i twórczości Bena Nicholsona. Finezja transparentnej architektonicznej kompozycji *Z jednej* sprawia wrażenie, że jest to obiekt wysokich technologii, zbliżenie ujawnia stelaż z surowych listewek, „szkło” z błękitnawej folii...

dr Dorota Grubba-Thiede
(ASP w Gdańsku, PISnSS)

²³ Małgorzata Czyńska, dz. cyt., s. 97.

²⁴ Od 2011 r. nagroda fundowana jest przez sponsorów pozyskiwanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi.