

Artystki polskie i ich sztuka 1900–1939. Cz. II.

Przedstawicielki awangardy

Do zakończenia I wojny światowej prawo upośledzało kobiety we wszystkich dziedzinach życia: w zakresie dziedziczenia, zarządzania własnym majątkiem, dostępu do nauki, samodzielnego uprawiania zawodu i zarobkowania oraz w zakresie praw obywatelskich i politycznych. Ich zdolność prawną pozostawiała na poziomie niepełnoletnich i chorych psychicznie. Restrykcyjne prawo dotyczyło artystki w takim samym stopniu, jak wszystkie inne kobiety. Rzutowało na ich możliwości kształcenia się, swobodę twórczą i perspektywy artystycznego rozwoju.

Szczególne dyskryminacja dotyczyła kobiety zamężnej. W prawodawstwie państw zaborczych relacje osobowe między małżonkami były oparte na uprzywilejowanej pozycji męża. Mąż był prawnym przedstawicielem żony. Pomijając nieznaczne odstępstwa i odrębności szczegółowych przepisów prawnych, praktyka poddawała żony władzy męża w sprawach majątkowych, wyboru zawodu, wykonywania pracy zawodowej, sprawowania władzy rodzicielskiej i opieki nad niepełnoletnimi dziećmi¹. Największe ograniczenia praw mężatek istniały na ziemiach zaboru rosyjskiego. Kodeks cywilny Królestwa Polskiego i prawo małżeńskie z 1836 roku nakazywały żonie posłuszeństwo mężowi jako głowie rodziny. Małżonka była zobowiązana przebywać w miejscu zamieszkania małżonka, co w razie złego traktowania przez partnera uniemożliwiał jej opuszczenie domu męża. Wszelkie działania prawne mogła podejmować jedynie za jego zgodą, w tym także występowanie z powództwem do sądu przeciw niemu. Nie miała prawa do rozporządzania

własnym majątkiem, nie była właścicielką dochodów ze swojej pracy, zysków z handlu czy rękodzielnictwa. Nie miała prawa do pełnienia funkcji opiekunki małoletnich dzieci. Nie mogła uczestniczyć w radzie rodzinnej, podejmującej kluczowe decyzje dotyczące rodziny, ani występować w charakterze świadka przy sporządzaniu testamentu². W przepisach obowiązujących w zaborze austriackim wyjątek od tej zasady czyniono tylko w wypadku takiego niebezpieczeństwa, jak katastrofa w czasie podróży morskiej lub epidemia zarazy³.

W parze z ograniczoną zdolnością do czynności prawnych kobiet szedł brak praw politycznych. Przez cały wiek XIX kobiety we wszystkich krajach europejskich były wyłączone z udziału w oficjalnym życiu państwa. Polki pozbawione praw politycznych, jak wszystkie kobiety żyjące w państwach zaborczych, nie uczestniczyły w wyborach do organów przedstawicielskich i nie piastowały stanowisk w aparacie państwowym różnych szczebli⁴. Przyczyna tego stanu rzeczy leżała w braku pełnej podmiotowości prawnej kobiet oraz w nieposiadaniu przez nie wiedzy i kwalifikacji koniecznych do zajmowania stanowisk publicznych. Zgodnie z obowiązującymi normami społecznymi dziewczęta z reguły były przygotowywane do roli matek i gospodyń domowych, a w przypadku kobiet z wyższych sfer do zarządzania domem i organizowania życia towarzyskiego. Do lat 90. XIX wieku kobietom utrudniano dostęp do szkół średnich, a przede wszystkim na uczelnie wyższe. Dziewczęta dopuszczone zostały do egzaminów maturalnych dopiero

¹ Borkowska-Bagieńska E., Lesiński B.: *Historia prawa sądowego*. Poznań 1995, s. 243–253.

² Pietrzyk M.: Sytuacja prawna kobiet w drugiej Rzeczypospolitej. W: *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*. Red. A. Żarnowska i A. Szwarc. Warszawa 1996, s. 28.

³ Czajeczka B.: *Z domu w szeroki świat. Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*. Kraków 1990, s. 208.

⁴ Według austriackiego prawa wyborczego, które obowiązywało w Galicji, kobiety będące właścicielkami i samodzielnymi zarządczyniami dóbr ziemskich, miały prawo wyborcze czynne w wyborach do sejmiku galicyjskiego. Nie mogły jednak osobiście z niego

korzystać, lecz tylko przez wskazanego przez siebie pełnomocnika, którym musiał być mężczyzna. W 1881 r. we Lwowie zebrano cztery tysiące podpisów pod petycją do Rady Miejskiej, w której domagano się zniesienia pełnomocnictwa. Taka sama akcja miała miejsce w 1896 r. w Krakowie. Pod petycją w sprawie anulowania pełnomocnictwa skierowaną do rady miejskiej, sejmiku galicyjskiego i Rady Państwa podpisało się 12 tysięcy kobiet. W 1908 r. emancypantki galicyjskie zorganizowały spektakularną akcję przedwyborczą, wysuwając kandydaturę Marii Dulębianki, artystki malarzki i działaczki feministycznej w wyborach do sejmiku galicyjskiego; zob. Walczewska S.: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*. Kraków 2000, s. 59–60.

w końcu lat 90. Pierwsze na ziemiach polskich gimnazjum żeńskie z egzaminem maturalnym powstało w Krakowie w 1896 roku. Zakończona maturą wykształcenie średnie dawało wiedzę konieczną do podjęcia studiów wyższych, a także stanowiło wymóg prawno-administracyjny przy przyjmowaniu na wyższe uczelnie. Dostęp do studiów, np. na Uniwersytecie Jagiellońskim, kobiety zyskały pod koniec lat 90., wkrótce po otrzymaniu prawa do zdawania matury. Na mocy przepisów z 1897 i 1900 roku mogły studiować w charakterze słuchaczek rzeczywistych na wydziale filozoficznym i medycznym⁵.

Przez cały wiek XIX ograniczone zdolności prawne nie pozwalały kobietom na podjęcie skutecznych działań na rzecz zmiany dyskryminującego je ustawodawstwa. Brak praw politycznych oznaczał bowiem niemożność powszechnego, osobistego, czynnego i biernego uczestniczenia w wyborach do parlamentu, a także władz samorządowych. Na ziemiach zaboru austriackiego i pruskiego obowiązywał formalny zakaz przynależności kobiet do partii i stowarzyszeń politycznych. W myśl ustawy o stowarzyszeniach kobiety zostały wykluczone z członkostwa „jako niedojrzałe i potraktowane na równi z małoletnimi”⁶. Zakaz ten jedynie w przypadku partii postępowych – socjalistycznych i socjaldemokratycznych – był ignorowany i omijany. Jednak przed 1918 rokiem także partie lewicowe niechętnie zajmowały się problematyką równouprawnienia kobiet, stawiając te zagadnienia na końcu listy problemów społecznych. Niedostępna była dla kobiet również większość organizacji i stowarzyszeń, z wyjątkiem filantropijnych⁷. Niemożność zrzeszania się w legalnych organizacjach politycznych uniemożliwiała feministkom prowadzenie otwartej walki z dyskryminacją. Próba obejścia obowiązujących ustaw była działalność w ramach stowarzyszeń oświatowych, tworzonych przez kobiety okresowo w celu przeprowadzenia konkretnej akcji, oraz aktywność na łamach prasy.

Upośledzające kobiety ustawodawstwo cywilne, stanowiące w zasadniczym zrębie przez kodeks cywilny Królestwa Polskiego z 1825 roku, kodeks cywilny austriacki z 1811 roku i kodeks cywilny niemiecki, znowelizowany w roku 1896, utrzymywało się na ziemiach polskich do 1921 roku. Po 1918 roku sytuacja Polek zaczęła się zmieniać. Przeobrażenia, które dokonały się w kondycji społecznej i kulturowej kobiet w Polsce, były konsekwencją równouprawnienia, które otrzymały po uchwaleniu Konstytucji marcowej, uchwalonej 17 marca 1921 roku⁸. Wraz z prawami obywatelskimi uzyskały możliwość kształcenia się w szkołach wszystkich stopni, w tym również w wyższych szkołach artystycznych. Na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych mogły studiować od 1920 roku. Do warszawskiej Szkoły

Sztuk Pięknych przyjmowano kobiety już od 1904 roku, tj. od chwili powstania szkoły. Dopuszczenie kobiet do nauki w polskich wyższych uczelniach artystycznych urealniano możliwości kształcenia się większej liczbie uzdolnionych plastycznie kobiet. Przede wszystkim dawało szansę mniej zamożnym dziewczętom, których nie było stać na podjęcie studiów artystycznych na akademiach w Moskwie, Paryżu czy Berlinie, udostępnionych dla studentek wcześniej niż polskie szkoły wyższe.

Pierwsze pokolenie artystek z wyższym wykształceniem zdobytym w krakowskiej Akademii rozpoczęło samodzielną działalność twórczą w 1926 roku. Przed wybuchem wojny w Polsce czynnych było 830 zawodowych plastyczek⁹.

Upodmiotowienie kobiet na mocy Konstytucji marcowej pociągnęło za sobą bezprecedensowe jakościowe zmiany w ich położeniu społecznym. Zyskały osobowość prawną, a co za tym idzie szansę podejmowania decyzji o wyborze drogi życiowej i praktyczne możliwości realizowania własnych planów. Po odrzuceniu przez Komisję Kodyfikacyjną konserwatywnych kodeksów państw zaborczych Polska weszła do grona państw o najbardziej postępowym i demokratycznym prawodawstwie na świecie. W Europie Zachodniej, m.in. w Niemczech i Francji, analogiczne zmiany zaszły dopiero po II wojnie światowej. Często jednak, zwłaszcza na ziemiach byłego zaboru pruskiego i austriackiego, przepisy prawne rozmijały się z praktyką społeczną, podlegającą ściśle normom kulturowym, które zmieniają się zawsze znacznie wolniej niż prawo. Mimo kulturowych ograniczeń, spowalniających zmiany, proces transformacji statusu prawnego kobiet, a co za tym idzie ich pozycji społecznej, był zjawiskiem bezprecedensowym.

Przełom XIX i XX wieku zastał sztukę polską w ogólnym nurcie przemian zachodzących w europejskim życiu artystycznym. W okresie Młodej Polski nasze malarstwo uwolniło się od wpływów akademizmu (monachijskiego, petersburskiego i francuskiego), by wzbogacić się o zdobycze impresjonizmu i secesji. W rezultacie właściwie do 1918 roku w polskiej sztuce dominowały tendencje do łączenia poimpresjonistycznego realizmu i secesyjnej linearności z symbolicznymi treściami. W latach I wojny światowej poddana wpływom realizmu, postimpresjonizmu i secesji sztuka polska, w tym i sztuka krakowska, zdominowana została przez treści narodowe i patriotyczne, inspirowane wydarzeniami wojennymi, a szczególnie walką Legionów Polskich o niepodległość. Na podłożu neoromantycznego patriotyzmu z trudem dawały się zaszcześcić awangardowe kierunki, takie jak kubizm, futurizm i ekspresjonizm, które w latach poprzedzających wybuch wojny i na jej początku pojawiły się w sztuce europejskiej. Z jeszcze większymi opo-

⁵ Jamrożek W.: Status kobiety w świetle społeczno-wychowawczej myśli galicyjskiej socjalnej demokracji. W: *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*. Red. K. Jakubiak. Bydgoszcz 2000, s. 258–259.

⁶ Ustawa *O prawie do stowarzyszeń* z 13 XI 1867 (DzU nr 134); Piwocki J.: *Zbiór ustaw i rozporządzeń administracyjnych*. T. 1. Lwów 1899, s. 248–269. Cyt. za: Czajeczka B.: *Z domu...*, s. 208.

⁷ Jamrożek W.: Status kobiety..., s. 255.

⁸ W artykule 96 Konstytucji marcowej z 1921 r. zapisano, że wszyscy obywatele są równi wobec prawa. Wyjaśnienie Sądu Najwyższego z 16 II 1924 r. głosiło, iż tym samym artykuł 96 uchylił przepisy prawne ograniczające prawa publiczne kobiet i ma moc obowiązującą z dniem ogłoszenia Konstytucji – *Zbiór Orzeczeń Sądu Najwyższego z 1925 r.*, poz. 17.

⁹ Sosnowska J.: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa 2003, s. 195.

rami przyjmowane były w Polsce nurty konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej, podbudowane zabarwioną komunistycznie ideologią społeczną.

Nowe kierunki pojawiały się w naszej sztuce z kilkuletnim opóźnieniem. Na niechętny stosunek polskich artystów do sztuki awangardowej miały wpływ patriotyczne priorytety i wymóg narodowego posłannictwa, jaki twórcom stawiało społeczeństwo i elity intelektualne. Poza tym szersze informacje o rozwijających się na Zachodzie nowych kierunkach docierały do Polski z opóźnieniem i sporadycznie. Jedyny liczący się przed wojną kontakt naszych artystów z dokonaniem awangardy europejskiej miał miejsce w 1913 roku podczas Wystawy Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów we Lwowie. Na wystawie można było obejrzeć głównie prace ekspresjonistów.

Zasadniczych zmian w sztuce polskiej dokonali krakowscy formiści. Formizm jako kierunek skryształizował się w 1917 roku i rozwijał się przez pięć lat. W 1922 roku przestał istnieć, a tworzący go artyści przeszli głównie na pozycje kolorystyczne albo dołączyli do grona twórców Art Déco. Formiści, opierając się na zdobyczach formalnych kubistów, futurystów, fowistów i ekspresjonistów, dokonali przepracowania zachodnich założeń programowych zgodnie z rodzimymi preferencjami i własnymi poglądami estetycznymi. Chcieli stworzyć styl, który z jednej strony unowocześniłby sztukę polską, a z drugiej nie zrywałby więzów z tradycjami sztuki rodzimej, szczególnie ludowej. W praktyce twórczość formistów wykazywała najbardziej widoczne powiązania z kubizmem, a w następnej kolejności z futuryzmem i ekspresjonizmem¹⁰.

Wpływy ekspresjonizmu zdominowały natomiast w znacznym stopniu twórczość poznańskiej grupy Bunt (1917–1922). Członkowie tej grupy ulegali silnym wpływom ekspresjonizmu niemieckiego, współpracowali z grupami niemieckimi Die Brücke i Die Blue Reiter. Podobnie jak artyści niemieccy, nastawieni byli na wyrażanie indywidualnych przeżyć i stanów psychicznych, nierzadko ekstremalnych, a formę traktowali drugoplanowo, jako środek do realizacji tych celów¹¹.

Zarówno w gronie formistów, jak i ekspresjonistów artystki pojawiają się sporadycznie, w przeciwieństwie do powstających w dwudziestoleciu międzywojennym ugrupowań awangardowych, szczególnie konstruktivistycznych. Z grupą formistów lwowskich związana była Zofia Vorzimerówna, natomiast na obrzeżu poznańskiego Buntu sytuuje się twórczość Małgorzaty Kubickiej.

Lwowscy formiści, w porównaniu z formistami krakowskimi, wnieśli niewiele w tworzenie stylistyki nowego kie-

runku¹². Jednak należy podkreślić, iż ich twórczość odegrała niemałą rolę w przetarciu drogi do odbiorców sztuce artystów z grupy Artes, która powstała we Lwowie kilkanaście lat później. Lwowianie podjęli próbę przełamania wszechobecnych tradycji młodopolskich w sztuce lwowskiej jeszcze w latach I wojny światowej. Mieli szanse na uzyskanie uznania znacznie większe niż artyści krakowscy, ponieważ ich sztuka była mniej sformalizowana i bliższa figuratywności niż sztuka krakowian. Wykazywała zdecydowanie więcej cech wspólnych z realizmem i postimpresjonistyczną dbałością o estetykę kompozycji barwnej, a w niektórych przypadkach także z secesyjną dekoracyjnością niż z kubistycznym kształtowaniem formy, stanowiącym podstawowy wyznacznik formizmu. Cechy, o których mowa powyżej odnieść można w malarstwie lwowianki Zofii Vorzimerówny. Jej pejzaże, akty i martwe natury łączą realistyczne podejście do przedmiotu, cechujące się dążnością do zachowania jego rozpoznawalności z kubistycznym uproszczeniem form. Obrazy są dekoracyjne, dużą rolę odgrywa w nich barwa. Artystka była dość aktywną członkinią stowarzyszenia. Znalazła się w gronie założycieli lwowskiej grupy formistów i brała udział we wszystkich wspólnych wystawach¹³.

Do grona ekspresjonistów poznańskich należała Małgorzata Kubicka. Artystka była Niemką. Do grupy wstąpiła wspólnie z mężem Stanisławem Kubickim, malarzem i grafikiem, którego poznała w Berlinie. Jej rysunki i grafiki wykazywały bliskie związki ze zgeometryzowaną, wyrazistą i zarazem charakteryzującą się prostotą wersją ekspresjonizmu niemieckiego. Artystka stworzyła wiele prac graficznych o tematyce religijnej (*Wieczera, Zesłanie Ducha Świętego, Improwizacja, Mistyczne życie, Kontemplacje, Oderwanie*)¹⁴. Kubicka mieszkała w Berlinie i nie była artystką zbyt widoczną w grupie ekspresjonistów poznańskich. Można powiedzieć, że nawet znacznie odstawała od swoich kolegów, szczególnie z racji tematyki swoich grafik, silnie nasyconych mistycyzmem i religijnością. Wydaje się, że jej obecność w grupie była raczej kwestią przypadku. Zapewne Kubicka wstąpiła do Buntu w ślad za mężem i pozostawała w niej razem z nim.

Na program poznańskiego Buntu od początku wywierał duży wpływ Stanisław Przybyszewski, a grupa stanowiła plastyczny odpowiednik literackiego ekspresjonizmu spod znaku „Zdroju”. Pismo założone w 1917 roku, było redagowane przez Jerzego Hulewicza, który zatrudnił jako współredaktora i konsultanta Stanisława Przybyszewskiego. Przybyszewski nadal mieszkał w tym czasie w Monachium, ale pozostawał w stałym kontakcie z redakcją pisma. Pełnił rolę łącznika między młodopolskim modernizmem a współczesnym eks-

¹⁰ Szczepińska J.: *Historia i program grupy Formiści Polscy w latach 1917–1922*. „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–5, s. 201–250; Pollakówna J.: *Formiści*. Wrocław 1972; Zaworska H.: *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne z lat 1917–1922*. Warszawa 1923; Starzyński J.: *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973; *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Słupsk, październik 1969. Praca zbiorowa. Warszawa 1971; Zientara M.: *Krakowskie wystawy formistów. Zarys historii grupy*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1989, z. 16, s. 29–42.

¹¹ Pollakówna J.: *Formiści...*; Dańska M.: *O twórczości plastycznej grupy Bunt*. „Poezja” 1978, nr 11–12; Malinowski J.: *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*. „Sztuka” 1976, nr 5.

¹² Do grupy lwowskich formistów oprócz Zofii Vorzimerówny, należeli: Ludwik Lille, Stanisław Matusiak i Zygmunt Radnicki.

¹³ Pollakówna J.: *Formiści...*, s. 124; Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. III. Wrocław 1964, s. 107, 130; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*. Warszawa 2000, s. 214.

¹⁴ Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo...*, s. 139.

presjonizmem. Na przełomie wieków XIX i XX dyskurs nad problematyką płci w aspekcie biologicznym i kulturowym zdominowała myśl Artura Schopenhauera, Fryderyka Nietzschego, Zygmunta Freuda i Otto Weininger. Rozprawy filozofów były w tym czasie bestsellerami. Z ich inspiracji narodziła się w modernistycznych kręgach literackich i artystycznych fascynacja problematyką determinizmu biologicznego, seksu i płci. Większość haseł modernistycznych, typowych dla jego heroicznej fazy z przełomu wieków, poznańscy ekspresjoniści wykorzystali w swoim programie ideowym, łącząc je z problematyką typową dla ideowej nadbudowy współczesnego niemieckiego ekspresjonizmu. W rezultacie w sztuce artystów poznańskich – zwłaszcza u Jerzego Hulewicz, Jana Woronieckiego i Augusta Zamoyskiego – znalazła odbicie teoria walki płci, lokująca kobietę w obszarze ciała, instynktów i seksualności. Ekspresjoniści poznańscy, podobnie jak ich niemieccy koledzy, nie cenili kobiet. Emancypacyjnym dążeniom kobiet niechętnie było również futurystyczne programowe pismo Awangardy Krakowskiej „Zwrotnica”. Nieprzychylny, często wręcz wrogi, stosunek do nich najbardziej widoczny jest w przedstawieniach aktów i scen erotycznych. W pracach ekspresjonistów niemieckich, podobnie jak kubistów i ekspresjonistów francuskich, ciało kobiece ulegało swoistej dekompozycji. Zjawisko to polegało najczęściej na dekonstrukcji kształtów, prowadzącej do wynaturzenia i ośmieszenia. Akty kobiece zyskiwały zmonstrualizowane piersi i pośladki. Kobiety pojawiały się w pokracznych pozach, umieszczone w przestrzeni tak, że ich ciała pokazywane były w skrajnie niekorzystnych ujęciach perspektywicznych, które pomnażało kawałkowanie. Fragmentaryzacja ciała szła w kierunku akcentowania płciowości kobiet. Ponadto akty kobiece często były obdarzane atrybutami, kładącymi akcent na ich rozbudzoną seksualność i, niekiedy, dewiacyjne skłonności seksualne (m.in. zoofilne). Portretowe przedstawienia, nie pozbawiające modelu cech osobowych i godności, zarezerwowane były niemal wyłącznie dla mężczyzn. Pod tym względem sztuka poznańskich ekspresjonistów niewiele różniła się od sztuki ekspresjonistów zachodnioeuropejskich, głównie niemieckich¹⁵. Warto przypomnieć, że te agresywne przedstawienia, dewaluujące kobiecość i spychające ją w sferę biologii i instynktów, pojawiły się w sztuce europejskiej w latach 1904–1920 w okresie najbardziej nasilonej walki feministek o równouprawnienie.

Prace Małgorzaty Kubickiej pozostawały w sprzeczności z estetyką wynaturzonej kobiecości. Dalekie były od reifikujących kobiece ciało dekonstrukcji. Artystce obcy był obsesyjny erotyzm kolegów materializujący się nierzadko w przedstawieniach sadomasochistycznych lub zoofilnych, ubranych często w tradycyjne motywy ikonograficzne, np. Ledy z łabędziem czy tańca Salome, ujawniających młodopolskie jeszcze źródła obsesji.

Należy tu dodać, że negacyjna interpretacja kobiecości, zezwalająca na dewaluacyjne praktyki, ograniczała się niemal wyłącznie do środowisk młodopolskich, podlegających głównie wpływom austriackim i niemieckim, a potem ekspresjonistycznym, wzorujących się na sztuce niemieckiej. W Polsce symboliczną figurą kobiecości była Matka-Polka, dręczona Ojczyzna oraz fantazmat wolnej Polski. Aczkolwiek stosunek polskich myślicieli do natury i ciała nie różnił się od poglądów filozofów zachodnich, to deprecjacja cielesności rzadko dokonywała się w sztukach plastycznych poprzez obraz poniżonej kobiecości. Polka była strażniczką wartości narodowych, kulturowych, a okresowo współtwórczynią i współuczestniczką niepodległościowej konspiracji oraz towarzyszką na sybirskim zesłaniu. Nie wypadało degradować „współuczestniczki cierpienia w niewoli”, której się w najtragiczniejszych momentach ofiarowało symboliczne współobywatelstwo w walce. Stosunek do kobiet zmienił się dopiero na początku XX wieku pod wpływem Stanisława Przybyszewskiego i zachodniego modernizmu. Antyfeministyczne tendencje podtrzymywały środowiska modernistyczne, a potem poznańscy ekspresjoniści. Nie objęły one, poza nielicznymi incydentami, sztuki formistów i awangardy konstruktywistycznej.

Formiści, jak już była o tym mowa, starali się unowocześnić polską sztukę, wykorzystując formalne zdobycze przede wszystkim kubistów, futurystów i ekspresjonistów. Silnie akcentowali jednak swoją więź ze sztuką rodzimą, szczególnie podhalańską. Następną generacją twórców, związanych z konstruktywizmem, szukała swojego miejsca w kosmopolitycznym ruchu awangardowym.

W nurcie polskiego konstruktywizmu w okresie międzywojennym znalazło się, uwzględniając także krótkotrwałe akcesy, około pięćdziesięciu artystów. Ścisłe centrum stanowiła grupa pięciu, dziesięciu twórców; około piętnastu artystów pozostawało w zależności formalnej od nich. Reszta sytuowała się na peryferiach nurtu, łącząc w swojej sztuce elementy zaczerpnięte z konstruktywizmu i innych stylów, np. realizmu czy koloryzmu¹⁶.

W liczącym około dwudziestu pięciu artystów rdzeniu ruchu konstruktywistycznego znalazło się pięć artystek – Teresa Żarnowerówna, Katarzyna Kobro, Helena Syrkusowa, Barbara Brukalska i Maria Nycz-Borowiakowa. Wśród ponad dwudziestu artystów tworzących na peryferiach konstruktywizmu, luźno lub epizodycznie z nim związanych, tworzyły: Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Maria Łunkiewiczowa, Wanda Wolska i Aniela Menkesowa. Można zatem powiedzieć, że jedną piątą grona konstruktywistów i sympatyków ruchu stanowiły kobiety¹⁷.

Kobiety działające w nurcie awangardowym były z reguły żonami, partnerkami życiowymi lub siostrami artystów współtworzących ugrupowania artystyczne. Względy obyczajowe pozwalały na taką sytuację. Nie do przyjęcia było natomiast, by kobieta stanu wolnego bez szkody dla reputacji własnej i reputacji grupy artystycznej mogła podejmować działalność twórczą w obrębie stowarzyszenia bez stojącego u jej boku męskiego opiekuna.

Stosunkowo liczna obecność kobiet w środowisku awangardowym o proveniencji konstruktywistycznej i po-konstruktywistycznej była pochodną lewicowych poglądów

¹⁵ Duncan C.: *Potwierdzanie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*. „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5, s. 152–165.

¹⁶ Strukturyzacja przeprowadzona została przez Andrzeja Turowskiego w: Turowski A.: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław 1981.

¹⁷ *Ibidem*.

członków ugrupowań. Socjalistyczne lub komunistyczne przekonania stanowiły ważny składnik nadbudowy ideowej programów artystycznych wymienionych stowarzyszeń. Zgodnie z ideologią marksistowską kobiety traktowane były podmiotowo, choć z pewnymi zastrzeżeniami, o czym jeszcze będzie mowa. Uznawano ich kreatywność i równorzędność intelektualną. Odrzucano obowiązujące w XIX wieku przekonanie, popularne także w dwudziestoleciu międzywojennym, o naturalnej niższości kobiet, wypływającej z ich anatomii, fizjologii i mniejszych zdolności umysłowych. Nie akceptowano tradycyjnego wzorca, zgodnie z którym kreacja przypisana była wyłącznie mężczyźnie, a zadaniem kobiety było udzielanie mu duchowego wsparcia, odciążanie od codziennych obowiązków, inspirowanie, a w szczególnych przypadkach dostarczanie natchnienia. Lewicowo zorientowani artyści odrzucali także tradycyjny, obowiązujący kobiety od XIX wieku wzorzec odnoszący się do pracy i kariery, w tym przypadku pracy i kariery artystycznej. W tym środowisku nie kwestionowano prawa kobiet do życia zgodnie z własnymi planami, preferencjami i ambicjami.

Artystki były członkiniami wszystkich ugrupowań konstruktywistycznych. Do istniejącego w latach 1924–1926 Bloku (Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów) należały: Katarzyna Kobro, Teresa Żarnowerówna i Maria Nicz-Borowiakowa¹⁸.

Członkiniami powstałego w 1926 roku Praesensu były: Katarzyna Kobro, Maria Nicz-Borowiakowa i Barbara Bruckalska¹⁹. Do grupy a.r. (skrót od artyści rewolucyjni lub od awangarda rzeczywista), utworzonej w 1929 roku, należała Katarzyna Kobro i Aniela Menkesowa²⁰. Program a.r. był zbliżony do założeń programowych Bloku i Praesensu.

W kraju, który uzyskał niepodległość po wieloletniej niewoli, istniało silne poparcie dla sztuki odwołującej się do tradycji narodowych i rodzimych, zarówno w zakresie treści, jak i formy²¹. Przypomnieć należy, że nawet formiści, nawiązujący do stylistyk najnowszych kierunków awangardowych, silnie akcentowali chęć pozostania na gruncie sztuki rodzimej i pragnienie stworzenia awangardowego stylu narodowego. Wyjątkiem był Leon Chwistek, który podkreślał konieczność „przyłączenia się do ogólnego wysiłku i wybicia się w nim na niepośledni plan”²². Nie istniał natomiast podatny grunt dla twórczości artystów pragnących tworzyć sztukę programowo uniwersalną, kosmopolityczną. Taką sztuką chcieli się zajmować konstruktywiści. Ich twórczość uwolniona od cech stylistycznych i powinności patriotyczno-narodowych miała dotrzymać kroku formalnym zdobyczom sztuki europejskiej, związanym ściśle z osiągnięciami technicznymi, społecznymi

i kulturowymi I ćwierci XX wieku. Idące w tym kierunku poszukiwania polskich artystów awangardowych, w tym Katarzyny Kobro i Teresy Żarnowerówny, były bardziej cenione przez awangardowe środowiska Europy Zachodniej niż intelektualne elity polskie. Artystki, podobnie jak ich koledzy z Bloku, były zapraszane do współpracy przez międzynarodowe grupy awangardowe Cercle et Carré i Abstraction Création oraz do udziału w międzynarodowych wystawach.

W polskim konstruktywizmie, podobnie jak konstruktywizmie niemieckim i rosyjskim, hasłem programowym była synteza sztuki, nauki i wiedzy technicznej. Artyści poszukiwali nowoczesnej formy, o której jakości decydowała funkcjonalność. Środkami pozwalającymi osiągnąć ten cel był system reguł sprawdzalnych matematycznie. Tak pojmowana sztuka miała stać się, zgodnie z lewicowymi zapatrywaniami polskich konstruktywistów, narzędziem budowy nowoczesnego, egalitarnego społeczeństwa.

Pierwszym polskim ugrupowaniem konstruktywistycznym był Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów²³. Ugrupowanie istniało w latach 1924–1926. Nazwa grupy, określająca formalne źródła zainteresowań i inspiracji swoich członków, jest myląca, ponieważ wychodzili oni poza poszukiwania formalne swoich poprzedników i osiągnęli na tej drodze interesujące wyniki. Świadczą o tym zwłaszcza poszukiwania Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego i Henryka Berlewiego.

Charakter zbliżony do manifestu miał pierwszy numer wydawanego przez ugrupowanie pisma „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej”²⁴. W kolejnych numerach założenia programowe ulegały uszczegółowieniu i rozwinięciu. Zgodnie z nimi artysta winien być eksperymentatorem i wynalazcą, ale równocześnie jego obowiązkiem było wyzbycie się wybujałego indywidualizmu, tak cenionego w XIX wieku, szczególnie od czasów romantyzmu. Powinien dążyć do osiągnięcia maksymalnej jasności form. Żądano od niego także znajomości dotychczasowych zdobyczy sztuki i dopiero na tak przygotowanym gruncie szukania dalszych rozwiązań. Stosowanie tej zasady pozwalało twórcom na zachowanie ciągłości poszukiwań i chroniło go przed wyważaniem już otwartych drzwi. Blokowcy głosili także „estetykę maksymalnej ekonomii”. Chodziło im o oczyszczenie sztuki z ozdobności, a w jej miejsce wprowadzenie „bezwzględnej obiektywizmu formy”. Oznaczało to stosowanie form surowych, purystycznych, o kształcie uwarunkowanym zastosowanym materiałem, funkcją i techniką wykonania. Technika wykonania winna opierać się na zmechanizowanym procesie produkcji. Otrzymane dzięki takiej udoskonalonej technice przedmioty miały odznaczać

¹⁸ Członkami Bloku byli: Karol Kryński, Witold Kajruksztis, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Henryk Berlew, Mieczysław Szulc, Jan Golus i Aleksander Rafałowski.

¹⁹ Do grupy Praesens należeli: Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Aleksander Rafałowski, Romuald Kamil Witkowski, Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Stanisław Bruckalski, Józef Malinowski, Stanisław Zaleski, Jan Golus, Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie.

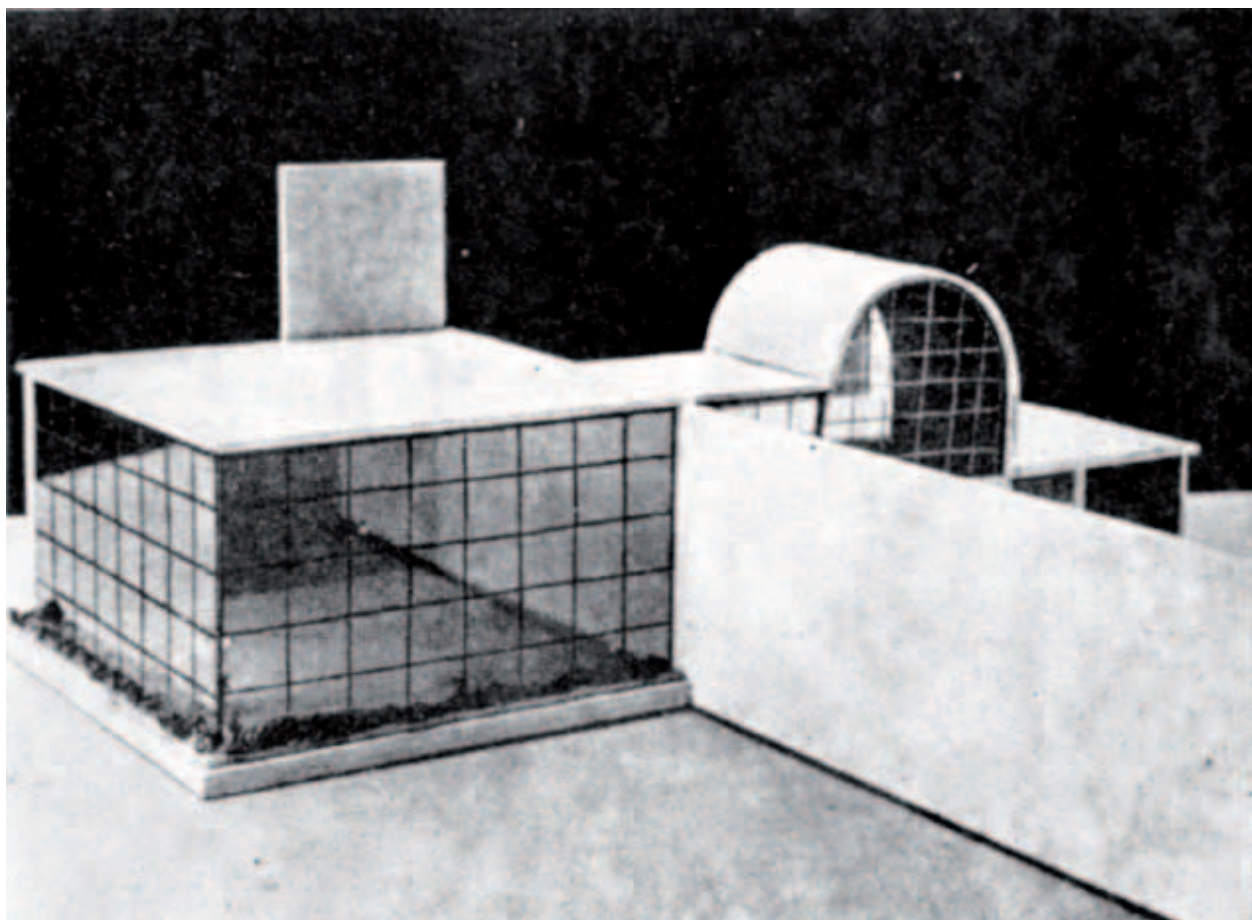
²⁰ Członkami grupy a.r. byli: Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Julian Przyboś i Jan Brzękowski.

²¹ Białostocki J.: *Innowacja i tradycja*. W: *Tradycja i innowacja. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*. Warszawa 1981.

²² Chwistek L.: *Zagadnienia współczesnej architektury*. „Nowa Sztuka” 1921, nr 1, s. 10.

²³ Turowski A.: *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000.

²⁴ „Blok” 1924, nr 1.



Katarzyna Kobro, Projekt przedszkola funkcjonalnego, ok. 1932; repr. za: „Forma” 1936, nr 5

się wygodą, prostotą i być dostosowane do wzrastającego tempa życia.

W obrębie Bloku szybko doszło do powstania dwóch frakcji programowych. Przyczyną była różnica w poglądach na temat roli i wzajemnych powiązań między sztuką czystą a sztuką utylitarną. Teresa Żarnowerówna i Mieczysław Szczuka podtrzymywali przekonanie, że istnienie tzw. sztuki czystej jest usprawiedliwione możliwością wykorzystania jej zdobyczy w sferze sztuki użytkowej i architektury. A zatem sztuka użytkowa ma największe, priorytetowe znaczenie. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński wyznawali odmienne stanowisko. Głosili ideę czystej formy. Uważali, że kreacja stanowi działanie bezinteresowne, służące rozwiązaniu problemu plastycznego. Za każdym razem winien to być problem nowy i nowe odkrycie formalne. Szerokie wykorzystanie tych osiągnięć przez sztukę użytkową dla dobra społeczeństwa uważali za sprawę wtórną, choć bez wątpienia ważną. Najważniejsza była sztuka czysta – miejsce, gdzie rodziła się idea.

Proponowany przez Szczukę i Żarnowerównę program postulujący zespolenie wszystkich dyscyplin sztuki z życiem w jednym medium, którym była architektura, stał się podłożem ideowym założonego w 1926 roku ugrupowania Praesens²⁵. Przeszła do niego większa część członków Bloku, jednak paradoksalnie bez obojga wymienionych artystów. Wkrótce dominującą pozycję w Praesensie zdobyli architekci. Grupa wydawała pismo „Praesens. Kwartalnik modernistów”, które stało się organem programowym stowarzyszenia i koncentrowało się przede wszystkim na problemach architektury. Postulowało budownictwo nowoczesne i funkcjonalne, domy stanowiące swoiste „aparaty mieszkaniowe i aparaty życia kolektywnego”²⁶. Zofia Baranowicz tak pisała o proponowanym budownictwie przyszłości: „typ budownictwa określony został skrótowo jako mebel-maszyna, mieszkanie-maszyna, miasto-maszyna, przez co należy rozumieć fabryczną produkcję części składowych, dziś nazywanych prefabrykatami, wytwarzanych według przyjętych standardów. Posługiwanie się ujednoliconymi elementami prowadzić powinno do tworzenia architektury najlepiej przystosowanej do potrzeb współczesnego człowieka, jego stylu życia i sposobu poruszania się. Projektowane mieszkania, budynki, osiedla winny być przemyślane pod kątem maksymalnej oszczędności wysiłku fizycznego, czasu, miejsca, a także higieny, co wiąże się z funkcją społeczną architektury”²⁷.

Rozważając funkcję społeczną domu mieszkalnego, zorientowani lewicowo architekci mieli na myśli egalitarne

²⁵ Praesens. Kwartalnik modernistów. „Architektura i Budownictwo” 1926, z. 9; Wiśłocka J.: *Awangardowa architektura polska 1918–1939*. Warszawa 1968.

²⁶ Syrkus S.: *Preliminarz architektury*. „Praesens” 1926, nr 1, s. 13.

²⁷ Baranowicz Z.: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa 1975, s. 134.

budownictwo przystosowane do postulowanego socjalistycznego ustroju społecznego. W praktyce budynki miały być pozbawione zbędnych dekoracji, a ich ostateczna forma, w myśl programu grupy, wynikałaby z konstrukcji i stanowiła jej funkcję. Postulowane w teorii rozwiązania formalne nawiązywały do neoplastycyzmu Pieta Mondriana i projektów architektonicznych holenderskiej grupy De Stijl. Jedną z wyróżniających cech proponowanego przez Praesens funkcjonalnego stylu było posługiwanie się asymetrycznym rytmem, zrywającym z obowiązującą tradycyjnie symetrią. W tym przypadku chodziło o zrównoważenie w kompozycji architektonicznej znaczenia fasad ze znaczeniem pozostałych części budowli. W nowej koncepcji fasada nie była najważniejszym, reprezentacyjnym fragmentem budowli. Dla Szymona i Heleny Syrkusów prawdziwie nowoczesną architekturą przyszłości była architektura „płynna”, dająca się przekomponowywać w razie potrzeby, w której wnętrza mogłyby być zamykane, poszerzane i otwierane albo włączane w otwartą przestrzeń poza budynkiem.

Między zaprojektowanymi przez architektów z Praesensu, a wybudowanymi już domami istniała istotna różnica. Powodowały to względy finansowe (brak wystarczających środków), ale także niedostatek infrastruktury dla nowoczesnego budownictwa. Architekci postulowali rozwinięcie w Polsce przemysłu mieszkaniowego, który przyspieszyłby zmiany w mieszkalnictwie i udogodził ludziom życie codzienne: pracę, odpoczynek i rozrywkę. W kilka lat później Strzeмиński tak krótko scharakteryzował założenia Praesensu: „Celem grupy była realizacja zagadnień i postulatów sztuki nowoczesnej w życiu, w pierwszym rzędzie stworzenia w Polsce architektury nowoczesnej jako punktu zbiegu zdobyczy plastyki nowoczesnej z wynalazkiem techniki i naukową organizacją produkcji i wypoczynku”²⁸. Program Praesensu był pierwszym tak nowoczesnym postawieniem problemu funkcjonalizmu w architekturze i potrzeby ścisłej współpracy artysty z przemysłem. Dzięki tej grupie zrodziła się w Polsce idea wzornictwa przemysłowego, stosowania w szerokim zakresie prefabrykatów i pełnej mechanizacji przy wznoszeniu budynków. Członkom Praesensu zawdzięczamy program standardowego małego, funkcjonalnego mieszkania przeznaczonego dla biedniejszych warstw ludności. Program grupy zwrócił uwagę założyciela i prezesa Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej Teodora Toeplitza. W 1930 roku Toeplitz powierzył architektom z Praesensu zaprojektowanie osiedla na Rakowcu w Warszawie. W pracach projektowych powołanego wówczas Zespołu Architektów Praesensu brały udział dwie architektki: Helena Syrkusowa i Barbara Brukalska. Ich wkład projekto-

wy w powstanie nowych budynków i zakomponowanie wewnętrznej przestrzeni mieszkalnej był niezwykle istotny. Obie projektantki wyznaczyły nowy styl w mieszkalnictwie przeznaczonym dla ubogich warstw ludności.

W 1929 roku z Praesensu odeszli Katarzyna Kobro i Władysław Strzeмиński. Ich zerwanie z grupą było konsekwencją narastających już od pewnego czasu nieporozumień. W tym samym roku artyści ci wraz z Henrykiem Stażewskim, Janem Brzękowskim, Julianem Przybosiem i Wandą Chodasiewicz-Grabowską założyli grupę a.r.²⁹. Główne zasady programowe grupy w zakresie sztuk plastycznych opierały się na teorii unistycznej Strzeмиńskiego i Kobro. Członkowie a.r. negatywnie ustosunkowali się do sztuki o zabarwieniu rodzimym i narodowym. Zarówno Strzeмиński i Kobro, jak i pozostali twórcy opowiadali się, tradycyjnie już, za rozgraniczeniem sztuki czystej, mającej charakter laboratoryjny, i sztuki użytkowej korzystającej z wynalazków poczynionych w tamtym obszarze, wdrażanych do życia codziennego w postaci projektów wyrobów użytkowych, wykonanych przez maszyny. Rozważane były zagadnienia szczegółowe dotyczące kontrastu, jedności dzieła sztuki, organizacji rytmu czasoprzestrzennego. Artyści dyskutowali na temat standaryzacji w architekturze i meblarstwie oraz poddawali krytyce realizację członków Praesensu w zakresie architektury i wyrobów użytkowych. Postulowali wprowadzenie pojedynczych standardowych elementów dla architektury i meblarstwa, dających możliwości różnorodnych zestawień, co pozwoliłoby na uniknięcie monotonii i „skostnienia formy”.

Największą zasługą grupy a.r. było zgromadzenie kolekcji sztuki awangardowej, złożonej z dzieł artystów polskich i zagranicznych oraz utworzenie w Łodzi Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów³⁰. Z pomysłem zgromadzenia kolekcji sztuki najnowszej nosili się Strzeмиński i Kobro od lat. Liczyli, że zgromadzone dzieła znajdą swoje stałe miejsce w muzeum, które powstanie w stolicy. Jednak pomysł ten nie mógł zostać zrealizowany w Warszawie, zdominowanej przez ugrupowania artystyczne tworzące szeroki nurt dekoracyjnej sztuki narodowej, w mniejszym stopniu przez postimpresjonistów i realistów. Projektem zainteresował się natomiast Zarząd Miejski Łodzi, którym od 1927 roku kierowali socjaliści. Przyjął do nowo powstałego muzeum dzieła zgromadzone pod kierunkiem Kobro i Strzeмиńskiego.

Najwybitniejszą przedstawicielką polskiego nurtu konstruktywistycznego, a równocześnie jedną z czołowych postaci w gronie międzynarodowej awangardy, była Katarzyna Kobro (1898–1951). Szczegółowe badania nad konstrukty-

²⁸ Strzeмиński W.: *Sztuka nowoczesna w Polsce*. W: *O sztuce nowoczesnej*. Łódź 1934, s. 80.

²⁹ Łabęcka A.: *Łódź – miasto awangardy (lata 1929–1939)*. W: *Sztuka łódzka. Materiały Sesji Naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa–Łódź 1977.

³⁰ Muzeum powstało w 1930 r. Zawiązkiem kolekcji były zbiory krakowskich kolekcjonerów Juliana Bartoszewicza i jego syna Kazimierza. Potem, na mocy umowy podpisanej między Zarządzeniem Miejskim Łodzi a grupą a.r. w lutym 1931 r., Muzeum wzbogaciło

się o zbiory polskiej i europejskiej sztuki awangardowej zbieranej z inicjatywy Kobro i Strzeмиńskiego. W rok po podpisaniu umowy kolekcja sztuki rozrosła się z 21 dzieł do 75. Wśród 44 artystów, którzy podarowali swoje prace, 29 należało do grona awangardy zachodniej. Katalog zbiorów opublikowany w 1932 r. zawiera nazwiska tak wybitnych twórców, jak: Hans Arp, Sophie Tauber-Arp, Max Ernst, Enrico Prampolini, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, a także Tytus Czyżewski, Stanisław I. Witkiewicz, Leon Chwistek, Katarzyna Kobro i Władysław Strzeмиński.

wizmem w latach 70. doprowadziły do wydobycia artystki z cienia jej męża Władysława Strzemińskiego i docenienia wkładu artystycznego Kobro do polskiego konstrukttywizmu. Katarzyna Kobro była członkinią kolejno powstających ugrupowań konstruktivistycznych – Bloku (1924), Praesensu (1926), grupy a.r. i do każdego z nich wniosła liczący się wkład formalny. Należała także do międzynarodowej grupy Abstraction-Création.

Artystka pochodziła z rodziny niemiecko-łotewskiej. Była córką Mikołaja Kobro, łotewskiego Niemca, i Rosjanki Eugenii Rozanow. Po wybuchu wojny wraz z matką wyjechała z Rygi do Moskwy. Matka zapisała ją do ostatniej klasy III Warszawskiego Żeńskiego Gimnazjum, ewakuowanego z Warszawy. W szkole poznała wielu Polaków. Jako ochotniczka rozpoczęła pracę w szpitalu wojskowym i tu, najprawdopodobniej w 1916 roku, poznała ciężko ranego oficera saperów Władysława Strzemińskiego.

Katarzyna Kobro dobrze poznała awangardową sztukę rosyjską. W latach 1917–1920 studiowała w moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa, którą utworzono w miejsce rozwiązanej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1918 roku kontynuowała naukę w II Państwowych Wolnych Pracowniach Artystycznych (SVOMAS). Należała do Związku Zawodowego Artystów Malarzy Miasta Moskwy i utrzymywała kontakty z konstruktivistycznym ugrupowaniem OBMOCHU (Objedinenije Mołodych Chudożnikow – Stowarzyszenie Młodych Malarzy). Po wyjeździe do Smoleńska wraz z Władysławem Strzemińskim prowadziła smoleńskie IZO-studium, które było rodzajem szkoły sztuki użytkowej. Kobro uczyła tam rzeźby. Pozostawała wówczas w ścisłym kontakcie z witebską grupą UNOWIS (Utwierditieli Nowogo w Iskusstwie – Krzewiciele Nowej Sztuki), założoną przez Kazimierza Malewicza.

Ten okres był bardzo istotny dla dalszego rozwoju artystki. Na jej sztukę oddziałał przede wszystkim kontakt z Malewiczem i Eliezerem Lisickim (El Lissitzkym). Malewicz sformułował zasadnicze tezy teorii suprematyzmu, a El Lissitzky swoją teorię produktywizmu.

Inspiracje sztuką konstrukttywizmu, zwłaszcza ideami Malewicza, Lisickiego i Rodczenki, widoczne są we wczesnych realizacjach Katarzyny Kobro (*Struktura*, 1920; cykl *Konstrukcje wiszące*, 1921–1922). Rzeźba *Struktura* jest połączeniem gotowych części metalowych, drewna, szkła i korka. Cykl *Konstrukcje* bliski jest suprematyzmowi Malewicza i przestrzennym kompozycjom rzeźbiarskim Rodczenki. Kształt i zestawienie elementów sprawiają wrażenie,



Katarzyna Kobro, *Kompozycja wisząca I*, 1921, włókno szklane, metal, drewno, zaginiona; reprodukcja za: Turowski A.: *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław 1981, ryc. 15

że rzeźby uwolniły się od praw ciężenia i unoszą w powietrzu. W pierwszej (*Konstrukcja wisząca I*, 1921)³¹ formy większe, jak elipsoida, kwadratowa kostka sprawiające wrażenie cięższych znajdują się w górnej części kompozycji. W drugiej (*Konstrukcja wisząca II*, 1921/1922)³² wrażenie wewnętrznego dynamizmu i lekkości artystka uzyskała przez odpowiednie zestawienie przestrzennych kształtów (stalowa obręcz, piła, krzyżyk i koło – kojarzące się z suprematyzmem i konstrukttywizmem), ich wzajemny układ oraz drganie stalowych elementów rzeźby. Zastosowanie elementów wiszących oraz elementów cechujących się dużym dynamizmem, stawia rzeźby artystki wśród pierwszych eksperymentów kinetycznych w sztuce europejskiej.

W 1924 roku Katarzyna Kobro przyjechała do Polski na stałe. Wcześniej, bo w 1921 roku wyszła za mąż za Strzemińskiego, z którym mieszkała już od dwóch lat. Po przyjeździe do Warszawy artystka zaangażowała się w tworzący się wówczas polski ruch konstruktivistyczny. W latach 1924–1926, już w Polsce, powstały cykle *Rzeźb abstrakcyjnych* i *Rzeźb przestrzennych*. Część kompozycji była całkowicie zgeometryzowana. Można je traktować jako projekty wyjściowe do architektury wieżowców. W innych artystka poszła w kierunku mniej rygorystycznego geometryzmu. Formy geometryczne łączyła z falistymi formami przypominającymi wstęgi czy kształty organiczne (*Rzeźba abstrakcyjna I*, ok. 1924)³³.

Koniec lat 20. był okresem niezwykle ważnym dla pracy twórczej Kobro i Strzemińskiego. Ściśle z sobą współpracując, formułowali teoretyczne podstawy unizmu w malarstwie i rzeźbie. Z całą pewnością udział obojga artystów w stworzeniu teorii jest równy. To, że pierwsza rozprawa teoretyczna dotyczyła malarstwa, a kolejna rzeźby nie oznacza, że Władysław Strzemiński stworzył teorię unizmu, którą następnie Katarzyna Kobro zaadaptowała do rzeźby. Kobro miała twórczy umysł, duże zdolności matematyczne, wyobraźnię przestrzenną oraz odwagę przekraczania barier i konwencji. Nie musiała korzystać z cudzych odkryć.

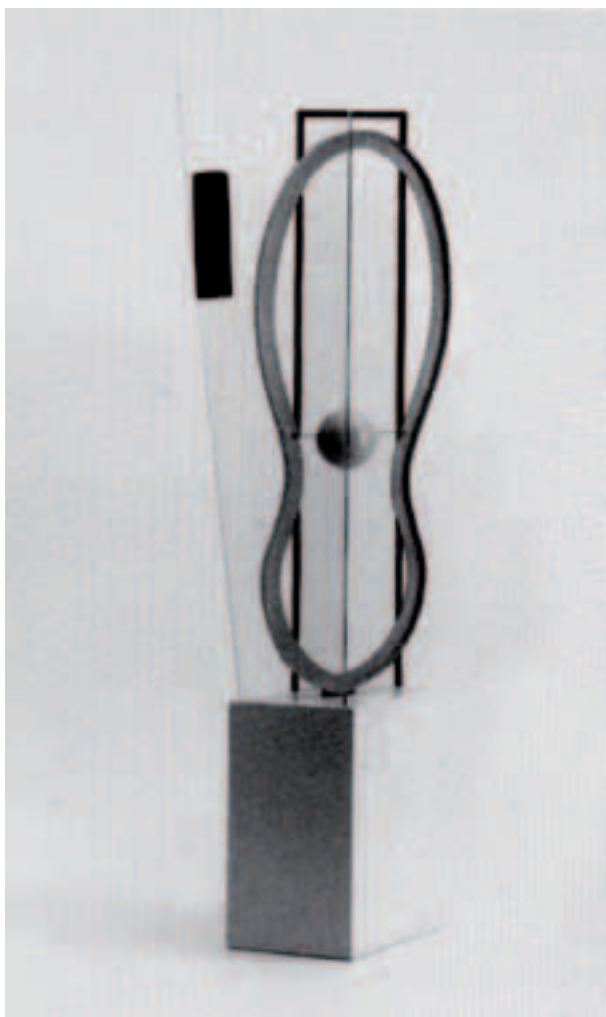
Po raz pierwszy zaprezentowane formalne i ideowe założenia unizmu odnosiły się jednakże do malarstwa. Rozprawa *Unizm w malarstwie*, wydana w 1928 roku i podpisana została jednym nazwiskiem – Władysława Strzemińskiego³⁴.

³¹ K. Kobro, *Konstrukcja wisząca I*, 1921, oryginał zaginiony, rekonstrukcja z 1972 r., włókno szklane, metal, drewno, 20 × 20 × 40 cm, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi.

³² K. Kobro, *Konstrukcja wisząca II*, 1921/1922, metal, 20 × 20 × 40 cm. Rekonstrukcja z 1972 r. wg proj. J. Zagrodzkiego, dep. pryw. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

³³ K. Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna I*, ok. 1924, drewno, metal, szkło, olej, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi. Reprod. W: Melbachowska-Luty A.: *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*. Warszawa 2005, ryc. 31.

³⁴ Strzemiński W.: *Unizm w malarstwie*. Warszawa 1928.



Katarzyna Kobro, Rzeźba przestrzenna (1), 1925, metal, drewno, olej, częściowa rekonstrukcja z 1967, Muzeum Sztuki w Łodzi; reprod. za: Kobro K., Strzemiński W.: *Kompozycja przestrzeni – obliczanie rytmu czaso-przestrzennego*. Łódź 1931, ryc. 17

To zapewne jest przyczyną nieporozumienia. Poruszone w pracy problemy odnosiły się do malarstwa, choć dotyczyły przestrzenności – naturalnego składnika kompozycji rzeźbiarskich i architektury. Strzemińskiego interesowało zespolenie tła obrazu z kompozycją w jedną całość. Był przeciwnikiem pozostawiania tła w stanie biernym, jak robili to suprematyści (Malewicz). Kobro miała takie samo zdanie w odniesieniu do rzeźby, która była dla niej komponowaniem form w przestrzeni. Zasadę tę realizowała już od początku lat 20. w swoich rzeźbach, a zatem wcześniej niż ukazał się traktat *Unizm w malarstwie*. Wypowiedzi artystki na temat unizmu (połączenia) przestrzeni z rzeźbą pojawiły się w okresie poprzedzającym opublikowanie w 1931 roku napisanej wspólnie z mężem drugiej rozprawy, tym razem odnoszącej się do rzeźby (*Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czaso-przestrzennego*)³⁵, stanowiącej nowatorskie rozważania nad rzeźbą. W 1929 roku w odpowiedzi na ankietę rozpisaną przez pismo „Europa”, dotyczącą stanu rzeźby europejskiej, Kobro napisała: „Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. (...) wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę

jej istnienia. (...) Bryła jest kłamstwem wobec rzeźby (...) należy już do historii i jest piękną bajką przeszłości. (...) Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba (...) osiąga to [zespolenie z przestrzenią, unię], ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej”³⁶.

Praca nad nowymi rzeźbami w okresie przynależności do grupy Blok, a zwłaszcza Praesens i potem a.r., prowadziła w kierunku architektonizacji rzeźby. Począwszy od 1925 roku Kobro zmierzała konsekwentnie do stworzenia otwartej kompozycji rzeźbiarskiej, w której wymiary wszystkich elementów pozostawałyby w jednolitym systemie proporcji względem siebie. W latach 1925–1933 stworzyła serię *Kompozycji przestrzennych*, rzeźb wykonanych z malowanej blachy stalowej, plasujących się na pograniczu rzeźby i architektury, które można uznać za wzorcowe dzieła unistyczne. System proporcji kompozycji oparty był na obliczeniach matematycznych, których formuła wynikała z reguły złotego podziału, realizowanego w ciągu liczb Fibonacciego (Leonard z Pizy). Zasada ta uniwersalizowała rzeźby nawiązywała bowiem do ogólnego prawa proporcji, które można odnaleźć w każdej istniejącej strukturze organicznej. Kobro podkreślała, że budowa rzeźb nie może się opierać „na dowolnym powtarzaniu jednakowych i stałych odcinków, lecz na stałym stosunku każdego kształtu poprzedniego do kształtu następującego, każdego wymiaru większego do wymiaru mniejszego. Określając ten stosunek liczbowy, (...) jesteśmy w stanie przewidzieć i obliczyć wszystkie wymiary wszystkich kształtów”³⁷.

Stworzone przez artystkę konstrukcje mogły służyć jako modele wyjściowe do szczegółowych rozwiązań w architekturze o różnym przeznaczeniu. Prace prowadzone przez artystkę na gruncie rzeźby dały następnie podstawę praktyczną do sformułowania założeń teoretycznych zawartych w rozprawie *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czaso-przestrzennego*. Punktem wyjścia do rozważań była rzeźba. Strzemiński jako malarz pragnął jak najściślej zespolić przestrzeń z powierzchnią płótna. Zabieg ten z natury rzeczy lepsze rezultaty mógł przynieść na gruncie przestrzennego medium, jakim była rzeźba. Kompozycje Kobro stawały się znakomitym nośnikiem „rzeźbiącym” przestrzeń. Ich kształt, powierzchnia i barwa – wszystkie te elementy – miały służyć do zespolenia rzeźby z przestrzenią. Aby to się dokonało, musiała ona zostać zdematerializowana. Dematerializacja dokonywała się przez otwarcie układu, stworzenie kompozycji z form uzyskanych z wyliczeń matematycznych i użycie koloru dematerializującego bryłę, a także takie ukształtowanie całości, by przeznaczona była do oglądania w przestrzeni, podczas poruszania się oglądającego wokół

³⁵ Kobro K., Strzemiński W.: *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czaso-przestrzennego*. „Biblioteka a.r.” 1931, nr 2; wydruk w: Strzemiński W.: *Pisma*. Wrocław 1975, s. 89.

³⁶ Kobro K.: *Odpowiedź na ankietę redakcji dot. stanu rzeźby europejskiej*. „Europa” 1929, nr 2, s. 27.

³⁷ Kobro K., Strzemiński W.: *Kompozycja przestrzeni...*, s. 110–111.

kompozycji. W trakcie ruchu widz doświadczał zmiany rytmu w strukturach rzeźby. Kolejno narastające kształty wytworzały rytm czasoprzestrzenny.

Jasność i doskonałość rzeźbiarskich kompozycji uzyskiwała nie tylko dzięki obliczeniom matematycznym, o czym była mowa wyżej, ale także zestawianiu różnych materiałów (szkło, metal, drewno) i zastosowaniu własnej teorii koloru. Artystka w swej teorii nawiązywała do programu Mondriana, zwłaszcza tego z około 1917 roku, lecz nie kopiowała go. Początkowo malowała rzeźby białą farbą, następnie stosowała barwy energetyczne: czerwoną, niebieską i żółtą. Biel, podobnie jak czerni, stanowiła tu kolor uzupełniający.

Kompozycje Kobro, które nadawały się doskonale na modele wyjściowe dla nowoczesnych projektów architektonicznych, nie zostały wykorzystane we współczesnym budownictwie polskim. Zasady, dające możliwość stworzenia nowego rodzaju architektury funkcjonalnej, wyprzedzały o kilkanaście lat program (*Modulor*) Le Corbusiera. Francuski architekt przedstawił niemal identyczny system, opierający się na powtórzeniu układu liczb i proporcji.

Około 1933 roku rozpoczęła pracę nad nowym cyklem kompozycji przestrzennych. Zachowało się jedno dzieło z tego cyklu – *Kompozycja przestrzenna 9* z 1933 roku³⁸. Rzeźba ma kształt przypominający wywinięte liście połączone ze sobą, równocześnie otwierające się na przestrzeń i zamykające ją w sobie. Jednak, jak się wydaje, nie jest to praca typowa dla tego nowego cyklu. Niestety inne rzeźby nie zachowały się.

Oprócz kompozycji otwartych, przestrzennych tworzyła także rzeźby utrzymane w kanonie zwartej, zamkniętej bryły. Pracując nad nimi inspirowała się kubizmem w fazie analitycznej. Były to akty kobiece modelowane z natury. Artystka tworzyła je w okresie międzywojennym i w latach 1946–1949. Rzeźby przedstawiały stojące lub siedzące figury, o wklęsłowypukłych, syntetycznie opracowanych formach – *Akt (2)*, 1925–1927³⁹. Naładowane energią ruchliwe kształty miały ostre krawędzie. Tworzyły pełnoplastyczne kompozycje i były przeznaczone do przestrzennego oglądania. *Akty* z lat 20. i 30. są autoportretami artystki, do późniejszych pozowała jej córka Nika i Zofia Wierzbowska – zaprzyjaźniona sąsiadka. Figuratywne przedstawienia ludzkiego ciała powstawały zatem równoległe do kompozycji przestrzennych. Artystka traktowała je, jak można sądzić, jako przerywnik, odpoczynek w poszukiwaniach, prowadzonych na gruncie abstrakcyjnej, czasoprzestrzennej rzeźby unistycznej, aczkolwiek formy budujące akty także poddane były regułom kontroli liczbowej. W 1933 roku w odpowiedzi na ankietę przeprowadzoną na łamach pisma „Abstraction-Création”

napisała: „Proces rzeźbienia nagiego człowieka wywołuje emocje fizjologiczne czy seksualne. Rzeźbię z natury tak, jak idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawiać poprawiając to, co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”⁴⁰.

Poza pracą artystyczną Kobro prowadziła także aktywną działalność wystawienniczą w Polsce i za granicą. Brała również udział w pozyskiwaniu darów dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w łódzkim Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów (obecnie Muzeum Sztuki)⁴¹. Angażowała się także w działalność w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków. Pełniła w nim funkcję zastępcy członka zarządu i skarbnika (od 1935).

Po urodzeniu dziecka w 1936 roku w jej działalności zawodowej nastąpił regres. Córka Nika była dzieckiem chorowitym i konieczność opiekowania się nią spowodowała, że artystka musiała zrezygnować z pracy pedagogicznej, która dawała jej środki utrzymania. Później sporadycznie utrzymywała się z wyrobu zabawek. Artystyczny duet Kobro – Strzeмиński właściwie przestał istnieć. Poważnie pogorszyła się sytuacja finansowa rodziny. Jak się wydaje, Strzeмиński nie był mężczyzną dojrzałym do ojcostwa i z trudem znosił nową sytuację. Adaptacji nie ułatwiała mu kalectwo (brak nogi i ręki, które stracił w czasie I wojny światowej). W rezultacie cały ciężar opieki nad córką, prowadzenie gospodarstwa domowego i wykonywanie wszystkich, także tych najcięższych prac domowych, których ilość pomnożyło pojawienie się dziecka, aż do śmierci Kobry w 1951 roku spoczywało wyłącznie na niej.

Po wybuchu wojny oboje artyści wraz z córką opuścili Łódź. Kiedy w 1940 roku powrócili do miasta okazało się, że podczas ich nieobecności rzeźby artystki, przechowywane w piwnicy, nowi lokatorzy wyrzucili na śmietnik. Dużą część z tych, które wówczas ocalały (głównie prace z drewna) artystka spaliła w 1945 roku, by ugotować posiłek głodnej córce.

Powojenne losy Kobro nacechowane są tragizmem. W domu panowała ciężka atmosfera. Artystka nie znajdowała żadnego wsparcia w mężu. Jak wspominała córka artystki, Strzeмиński często wyładowywał na żonie zły humor, stosował wobec niej terror psychiczny i przemoc fizyczną. Nika Strzeмиńska pisała: „Po wakacjach spędzonych w górach [na praktyce ze studentami w Nowej Rudzie] i nabraniu lepszej kondycji fizycznej potrafił jeszcze dotkliwiej bić. Jeśli podbiegałam bronić matki, czasem wymierzony w nią cios przypadkowo spadał na mnie. Tylko poza domem, kiedy spacerowałyśmy po lesie albo parku, byłam spokojna, że tutaj żadna krzywda jej nie spotka. (...) Ten okres wspominam do dziś z przerażeniem, zastanawiając się co mogło, po

³⁸ K. Kobro, *Kompozycja przestrzenna 9*, 1933, metal, srebrzanka, olej, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi.

³⁹ K. Kobro, *Akt (2)*, 1925–1927, gips (odlew w brązie z 1964 r.), wł. Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁴⁰ Kobro K.: *Odpowiedź na ankietę „Abstraction-Création”* 1933, nr 2, s. 27. Cyt. za: Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie...*, s. 94.

⁴¹ W 1939 r. katalog Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi obejmował 111 pozycji (23 cenne dzieła zginęły

podczas wojny) W kolekcji znajdowały się prace m.in. Aleksandra Caldera, Soni Delaunay, Theo van Doesburga, Maxa Ernsta, Fernanda Légera, Louisa Marcoussia, Pabla Picassa, Kurta Schwittersa i Hansa Arpa. – *Grupa a.r. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, katalog Muzeum Sztuki w Łodzi*. Red. R. Stanisławski. Łódź 1971. Katalog zawiera historię grupy a.r. i wykaz obiektów Międzynarodowej Kolekcji Sztuki nowoczesnej, którą grupa podarowała Muzeum.

latach wzajemnej miłości i zrozumienia, wywołać tyle nienawiści⁴². W tym czasie przeciw Kobro toczyła się w sądzie sprawa „o odstępstwo od narodowości polskiej” (artystka, która po przyjeździe do Polski w 1924 roku zadeklarowała narodowość polską, w czasie wojny podpisała tzw. listę rosyjską). W kilka tygodni po odstąpieniu przez sąd od zarzutów, w 1947 roku Władysław Strzemiński złożył w sądzie wniosek o pozbawienie żony pełni praw rodzicielskich do córki. Wkrótce wyprowadził się z mieszkania. Sąd przyznał opiekę nad córką matce.

Po wyprowadzce szkodził żonie tak, jak mógł, nie licząc się z tym, że równocześnie robi krzywdę córce. Jak pisała Nika Strzemińska, z winy ojca nie powierzono jej matce Katedry Rzeźby w Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Jego argumenty przeciwko kandydaturze artystki pozbawiły ją pracy i możliwości utrzymania się. Kobro żyła w ciągłym stresie i niedostatku, usiłując bezskutecznie znaleźć pracę. Dopiero od 1 września 1949 roku zdołała się zatrudnić jako nauczycielka języka rosyjskiego i rysunków w I Szkole TDP. W połowie czerwca okazało się, że cierpi na zaawansowaną chorobę nowotworową (nieoperacyjnego raka szyjki macicy). „Lekarz przyjmujący matkę do szpitala zanotował podane przez nią dolegliwości. Trwały one już trzy lata. Gdyby nie sprawy w sądach, prawdopodobnie wcześniej zgłosiłaby się do przychodni” – pisała Nika Strzemińska⁴³.

W ostatnim okresie choroby artystki nie przyjmowano już do szpitala. „Cierpiała okropnie. Gdy przestawały działać narkotyki, potrafiła już tylko krzyczeć z bólu. Pragnęła jak najszybciej umrzeć. (...) Dr Skowrońska, która odwiedzała matkę niemal co dzień, nauczyła mnie robić zastrzyki. (...) Początkowo w aptekach nie chciano mi sprzedawać narkotyków, bo byłam niepełnoletnia. Potem już wiedzieli, że nikt z dorosłych nie przyjdzie po morfinę czy pantopon dla Katarzyny Kobro-Strzemińskiej. (...) Krótko przed śmiercią matki, gdy akurat poczuła się trochę lepiej po zastrzyku, nieoczekiwanie przyszedł ojciec. (...) Kazali mi pójść do sklepu, aby im nie przeszkadzać w rozmowie. (...) Gdy wróciłam znów obwiniali się wzajemnie o wszystko. Matka słabym głosem, nie odrywając głowy od poduszki, powiedziała: »Nie chcę, żebyś był na moim pogrzebie«. Było to ostatnie spotkanie moich rodziców i ostatnie słowa, jakie między nimi padły”⁴⁴.

Katarzyna Kobro jest jedną z najtragiczniejszych postaci polskiej sztuki. Utrata niemal całego twórczego dorobku w czasie wojny i bezpośrednio po niej, dramatyczne rozstanie ze Strzemińskim, walka o utrzymanie siebie i córki przy

niemożności znalezienia pracy, upokarzające sprawy w sądzie o pozbawienie praw do dziecka, zafundowane jej przez męża, a wreszcie śmiertelna choroba uczyniły z niej postać tragiczną. Nie od razu została doceniona jej twórczość. Przez dość długi czas pozostawała w cieniu Strzemińskiego. Jeszcze w pisanych w latach 70. skryptach wspominało się o niej przy okazji, mimochodem, jako o współtowarzyszce życia Strzemińskiego, wcielającej idee jego programu formalnego do rzeźby. Tymczasem artystka, posiadająca nieprzeciętną osobowość i umysłowość odcisnęła równie silne, jak Strzemiński, piętno na plastyce dwudziestolecia międzywojennego⁴⁵. Obojgu artystom zawdzięczać należy wprowadzenie sztuki polskiej w krąg awangardowej sztuki europejskiej.

Inną wybitną postacią polskiego konstrukttywizmu była Teresa Żarnowerówna (1895–1950)⁴⁶. W latach 1915–1920 studiowała rzeźbę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, u Edwarda Wittiga⁴⁷. Była poliglotką i osobą wszechstronnie wykształconą. Dysponowała szeroką wiedzą zwłaszcza w zakresie sztuki, w tym aktualnej sztuki europejskiej. Interesowała się także filozofią i literaturą. Znajomość kilku języków pozwalała jej na śledzenie bieżących wydarzeń artystycznych w Niemczech, Francji i Rosji. Jeszcze jako studentka nawiązała przyjacielskie kontakty z Marią Nycz-Borowiakową, Henrykiem Stażewskim i Mieczysławem Szczuką.

W mieszkaniu Żarnowerówny miały miejsce spotkania i dyskusje na temat sztuki konstruktystów i abstrakcji geometrycznej, które wkrótce zaowocowały powstaniem grupy Blok⁴⁸. Głos artystki w tych dyskusjach bardzo się liczył. W 1924 roku znalazła się w ścisłym gronie założycieli tego ugrupowania. Została współredaktorką pisma programowego grupy „Blok” i współtwórczynią programu formalnego blokowców. W latach 1924–1926 zamieszczała w „Błoku” swoje teksty programowe na temat sztuki konstruktystycznej, użytkowej i fotomontaży. Wspólnie z Mieczysławem Szczuką opracowywała stronę graficzną pisma. Była także, wraz ze Szczuką, notabene jej partnerem życiowym i przyjacielem, organizatorką prezentacji sztuki blokowców (m.in. w Salonie Automobilowym firmy Laurin-Clement w Warszawie w 1924 roku i w warszawskim Polskim Klubie Artystycznym w hotelu Polonia, 1924/1925).

Tragiczna śmierć Szczuki w 1927 roku była dla artystki traumatycznym przeżyciem. Do 1931 roku kontynuowała działalność zarówno artystyczną, jak i wydawniczą oraz agitacyjną, którą do śmierci artysty prowadziła wspólnie z nim. Od 1928 roku przejęła redakcję pisma „Dźwignia”.

⁴² Strzemińska N.: *Jak to było (O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim)*, cz. 4. „Sztuka” 1986, nr 4, s. 50. Historię życia prywatnego i działalności artystycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego ich córka opisała dokładnie w: Strzemińska N.: *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*. Warszawa 2001.

⁴³ Strzemińska N.: *Jak to było...*, cz. 5. „Sztuka” 1986, nr 5, s. 52.

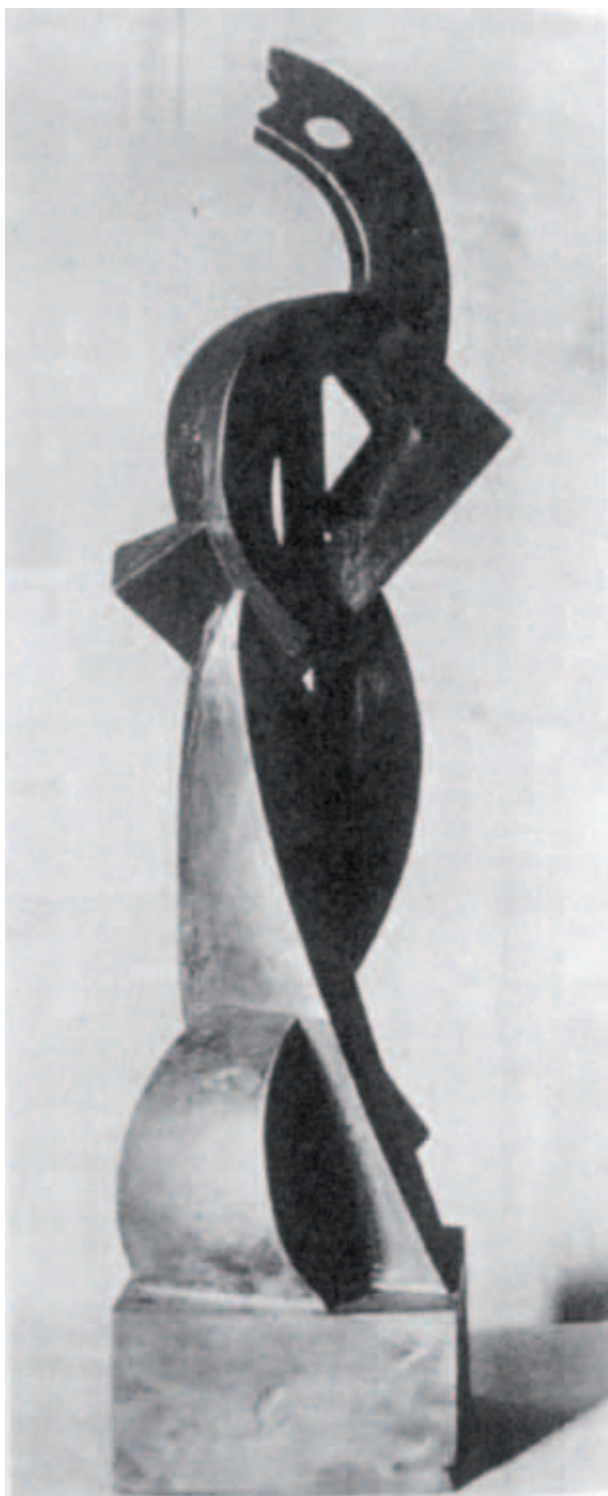
⁴⁴ *Ibidem*, s. 53.

⁴⁵ Ładnowska J.: *Rzeźby – obiekty zorganizowane przestrzennie w zbiorach XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*. „Rzeźba Polska” 1987, t. 2., s. 210–223.)

⁴⁶ Brus-Malinowska B.: Teresa Żarnowerówna. W: *Artystki polskie*. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1991, s. 368–369 (katalog wystawy).

⁴⁷ Lorentowicz I.: Wspomnienie o Teresie. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. A. Stern i M. Berman. Warszawa 1965, s. 146–148; Turowski A.: Teresa Żarnower. W: *Constructivism in Poland 1923–1936*. Museum Folkwang Essen – Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo 1973, s. 146–148; Turowski A.: *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław 1981.

⁴⁸ Turowski A.: *Geneza i program teoretyczny grupy artystów Blok 1924–1926*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Poznańskiego. Historia sztuki” 1966, nr 62, z. 4, s. 189–248.



Teresa Żarnowerówna, Kompozycja abstrakcyjna, ok. 1923, brąz, zaginiony; reprodukcja za: „Blok” 1924, nr 1, s. 19

W latach 1927–1931 zaangażowała się bez reszty w realizację artystyczno-propagandowe (plakaty i projekty graficzne wydawnictw). Do najbardziej udanych dzieł artystki z tego okresu należą: plakat wyborczy z 1928 roku *Na jed-*



Teresa Żarnowerówna, ulotka: 13 – Jedność robotniczo-chłopska, 1928, litografia, papier; reprodukcja za: Turowski A.: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981, ryc. 244

ność robotniczo-chłopską głosuj! 13⁴⁹ i ulotka z tego samego roku 13 – *Jedność robotniczo-chłopska*, przedstawiająca pięć miażdżącą budynek więzienny⁵⁰.

W 1931 roku Żarnowerówna przerwała działalność artystyczną i wyemigrowała z Polski, najpierw do Francji, a potem do Hiszpanii, Portugalii i Kanady, by w końcu osiąść w Stanach Zjednoczonych. Jej twórczość artystyczna jest bogata i wielostronna. Artystka nie koncentrowała się wyłącznie na rzeźbie. Przejawiała zainteresowanie także innymi gatunkami sztuki, przede wszystkim architekturą (projektowała formy wyjściowe dla nowoczesnego budownictwa), grafiką funkcjonalną, fotomontażem i scenografią. Była zwolenniczką utylitaryzmu, sztukę czystą uważała za medium pomocnicze dla twórczości użytkowej, służącej ludziom. Idee egalitaryzmu i równości, które wyznawała,

⁴⁹ T. Żarnowerówna, *Projekt plakatu: Na jedność robotniczo-chłopską głosuj! 13*, 1928, fotomontaż, wł. Muzeum Historii Ruchu Robotniczego w Warszawie.

⁵⁰ T. Żarnowerówna, ulotka: 13 – *Jedność robotniczo-chłopska*, 1928, litografia, papier, reprodukcja w: Turowski A.: *Konstruktywizm polski...*, ryc. 244.



Teresa Żarnowerówna, okładka do książki: *Stern A.: Europa, Warszawa 1929*

zaprowadziły ją w szeregi Polskiej Partii Komunistycznej. W tym czasie powstały znakomite, nowoczesne projekty plakatów propagandowych i strony tytułowe „Czerwonego Sztandaru” – pisma Komitetu Centralnego KPP.

W 1929 roku artystka zaprojektowała w technice fotomontażu okładkę do książki Anatola Sterna *Europa*⁵¹. Już podczas wojny, będąc w Nowym Jorku opracowywała fotomontaże do książki *Obrona Warszawy* (1942). Należą one do najwybitniejszych dzieł polskiego fotomontażu lat międzywojennych i okresu wojny⁵². W USA rozpoczęła także pracę nad monumentalną rzeźbą poświęconą powstaniu w getcie warszawskim.

Twórczość artystyczna Żarnowerówny nie zachowała się do naszych czasów. Uległa rozproszeniu i dziś znana jest przede wszystkim z reprodukcji, głównie zamieszczonych w piśmie „Blok”. Spośród prac znanych z reprodukcji w tym czasopiśmie znajdują się m.in. abstrakcyjne, konstruktywistyczne projekty poligraficzne, architektoniczne, ale także *Kompozycja fakturowa* z 1924 roku, z czytelnymi odniesieniami figuratywnymi do kobiecego aktu⁵³.

Najbardziej ulubionym przez artystkę gatunkiem sztuki był fotomontaż. Żarnowerówna uważała, że należy go uznać za najpełniejszy wyraz integracji różnych gatunków sztuki. Wspólnie ze Szczuką wysoko ceniła technikę fotomontażu dającą możliwość ukazania w obrębie jednego przedstawienia całego wachlarza osiągnięć cywilizacyjnych i technicznych współczesnego życia. Oboje artyści wprowadzili fotomontaż do sztuki współczesnej na niespotykaną dotąd skalę, jako medium równoprawne grafice i malarstwu, rozwijając twórczo wcześniejsze eksperymenty dadaistów niemieckich i rosyjskich. Miał być nowoczesną epopeją. Stanowił dla obojga artystów rodzaj unieruchomionego widowiska kinoteatralnego⁵⁴. Żarnowerównę interesowały także poszukiwania na gruncie rzeźby, najbliższego jej ga-



Teresa Żarnowerówna, *Na drodze śmierci, fotomontaż; reprodukcja z: Obrona Warszawy. Lud polski w obronie stolicy (wrzesień 1939). New York 1942*

tunku sztuki z racji wykształcenia. Spośród prac rzeźbiarskich artystki najbardziej znany jest realistyczny *Akt męski*⁵⁵ i kompozycje abstrakcyjne – jedna z 1921 roku, utworzona z nieregularnych ostrosłupów i zaokrąglonych powierzchni⁵⁶, druga wykonana dwa lata później o uporządkowanych, wypiętrzających się wertykalnie formach⁵⁷. Punktem wyjścia dla artystki w obu przypadkach wydaje się być postać ludzka, a ściślej – ludzkie ciało. Artystka widziała w rzeźbie jeszcze jeden gatunek sztuki użytkowej. W katalogu wystawy *Nowej Sztuki w Wilnie* (1923), nawiązując do koncepcji Władimira Tatlina, pisała o rzeźbie „zutyliizowanej”, zbudowanej z betonu, szkła i żelaza, odpowiednio oświetlonej, której wnętrzu nadawałoby się do wykorzystania dla celów użytkowych, praktycznych⁵⁸.

Twórczość Teresy Żarnowerówny najczęściej jest omawiana w kontekście twórczości jej partnera życiowego Mieczysława Szczuki. Zajmujący się konstruktywizmem teoretycy byli skłonni, pozostając pod tym względem w zgodzie ze stereotypem kulturowym, przypisywać zdolności kreatorskie Szczuce, natomiast z Żarnowerówny czynić raczej uczennicę i naśladowczynię⁵⁹. Od lat 90. sytuacja ta zaczęła się zmieniać.

⁵¹ Stern A.: *Europa*. Warszawa 1929 (okładka).

⁵² T. Żarnowerówna, *Obrona Warszawy*, reprodukcja w: *Lud Polski w obronie stolicy (wrzesień 1939)*. New York 1942 (fotomontaż, 21 × 16 cm).

⁵³ *Kompozycja fakturowa*, 1924, oryginał zaginiony, reprodukcja w: „Blok” 1924, nr 1; Turowski A.: *Konstruktywizm polski...*, ryc. 42.

⁵⁴ Zob. Baranowicz Z.: *Polska awangarda...*, s. 94.

⁵⁵ T. Żarnowerówna, *Akt męski*, ok. 1921, reprodukcja w: „Światło” 1921, z. 20–21, s. 11.

⁵⁶ T. Żarnowerówna, *Kompozycja abstrakcyjna*, ok. 1923, brąz, zaginiona, reprodukcja w: „Blok” 1924, nr 1, s. 1.

⁵⁷ Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie...*, s. 81.

⁵⁸ Żarnowerówna T.: *Chęć zbadania niezbadanego...* W: *Wystawa Nowej Sztuki*. Wilno 1923, s. 22–23 (katalog wystawy).

⁵⁹ Berman M.: Teresa Żarnowerówna kontynuatorem dzieła Mieczysława Szczuki. W: *Mieczysław Szczuka*, Oprac. A. Stern, M. Berman. Warszawa 1965, s. 100–109.

Z kręgiem konstruktywistów związana była także Maria Nicz-Borowiakowa (1896–1944)⁶⁰. Artystka była córką warszawskiego drzeworytnika i właściciela drukarni Karola Nicza. W latach 1916–1920 studiowała malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni Stanisława Lentza. Tam poznała Teresę Żarnowerównę, Mieczysława Szczukę i Henryka Stażewskiego. Od 1924 roku działała w grupie Blok. Uczestniczyła we wszystkich najważniejszych wystawach ugrupowania. Jej prace były kilkakrotnie reprodukowane w piśmie grupy.

Od 1926 roku artystka należała do Praesensu. Wraz z członkami grupy wystawiała swoje prace na wspólnych pokazach, m.in. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1926) i podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (1929). Wraz z kolegami konstruktywistami prezentowała swoje prace w Paryżu i Nowym Jorku. Aktywną działalność artystki zakłóciła sytuacja rodzinna. Po 1930 roku jej mąż zapadł na ciężką chorobę. Przerwała wówczas działalność artystyczną, poświęcając się opiece nad chorym.

Twórczość artystki przeszła widoczną ewolucję. W jej wczesnych pracach widoczne są przetworzone, lecz czytelne wpływy ekspresjonizmu i kubizmu. Po 1924 roku upodobania artystki zmieniły się. Coraz wyraźniej oczyszczała formę z naleciałości figuratywnych. Rzeczywistość w jej obrazach była coraz trudniej rozpoznawalna. Abstrakcyjne formy początkowo różnicowała i wzbogacała kolażami, by następnie kształtować purystyczny pełen prostoty styl abstrakcji. W pracach, które powstały w latach 30. ponownie powróciła do figuracji⁶¹.

Była artystką o wielostronnych zainteresowaniach. Zajmowała się grafiką, projektowaniem wnętrz, sztuką użytkową i scenografią. W centrum jej zainteresowań pozostało jednak malarstwo, dziedzina sztuki, do której była profesjonalnie przygotowana. Obca jej była także wszelka ortodoksja. Eksperymentowała z formami geometrycznymi, ale nie rezygnowała z elementów przedstawieniowych, zwłaszcza we wczesnym i późnym okresie twórczości – *Akt*, 1924⁶², *Kompozycja*, 1928⁶³.

Łuźniej związane z konstruktywistami były artystki tworzące w Paryżu: Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Wanda Wolska, a także Maria Łunkiewicz-Rogoyska i Aniela Menkesowa. Ich sztuka powstająca w latach 20. i 30. sytuuje się na marginesie konstruktywizmu. Artystki te zaproponowały inny model malarstwa, nie tyle związany z klasycznym programem konstruktywistycznym, co raczej z kubizmem i jego pochodnymi. W tej artystycznej propozycji duże znaczenie odgrywały Légerowskie źródła inspiracji. Ze sztuką



Maria Nicz-Borowiakowa, *Martwa natura*, 1924, olej, płótno, zaginiony; reprodukcja za: „Blok” 1924, nr 8/9

Fernanda Légera wymienione artystki zetknęły się w czasie nauki w paryskiej Académie Moderne. Uczęszczały tam Nadieżda (Wanda) Chodasiewicz-Grabowska, Wanda Wolska i Margit Reich-Sielska. Wpływy sztuki Légera łączyły się w ich twórczości najczęściej z problematyką surrealistyczną, a także realizmem. Realistyczne zacięcie przybierało postać sztuki przedstawiającej, zaangażowanej społecznie, co było pochodną lewicowych poglądów artystek.

Jak widać, ich twórczość różniła się w warstwie formalnej w sposób dość istotny od sztuki klasycznych konstruktywistów. Eksperymenty z formą, kompozycją, stosunkami przestrzennymi nie stanowiły dla tych artystek głównego przedmiotu zainteresowania. To samo można powiedzieć także o twórcach z grupy Artes i Grupy Krakowskiej, których twórczość nie trzymała się ortodoksyjnie zasad formalnych wypracowanych w obrębie konstruktywizmu, a równocześnie zdominowana była przesłankami ideowymi⁶⁴.

Z fascynacji ideami suprematyzmu i konstruktywizmu, a w późniejszym okresie także puryzmu, wyrosła twórczość Nadieżdy (Wandy) Chodasiewicz-Grabowskiej (1904–1983)⁶⁵. Artystka miała duże zasługi w popularyzowaniu polskiej sztuki konstruktywistycznej w kręgach związanych z paryską awangardą. Równocześnie starała się popularyzować twórczość awangardy francuskiej, zarówno plastycznej,

⁶⁰ Turowski A.: *Twórczość Marii Nicz-Borowiakowej 1896–1944*. „Studia Muzealne” 1966, z. 5, s. 125–146; idem: Maria Nicz-Borowiak. W: *Constructivism in...* Museum Folkwang Essen – Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo 1973, s. 132.

⁶¹ Idem: *Konstruktywizm polski...*

⁶² M. Nicz-Borowiakowa, *Akt*, 1924, olej, tektura, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁶³ M. Nicz-Borowiakowa, *Kompozycja*, 1928, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁶⁴ Mowa tu o m.in. Henryku Strengu, Marku Włodarskim, Pawle Kowźdunie, Aleksandrze Krzywobłockim, Stanisławie Grabowskim, Jonaszu Sternie, Leopoldzie Lewickim i Henryku Wicińskim.

⁶⁵ Brzękowski J.: *W Krakowie i Paryżu. Wspomnienia i szkice*. Warszawa 1968; Łukaszewicz P.: *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*. Wrocław 1975; Turowski A.: *Konstruktywizm polski...*



Wanda Chodasiewicz-Grabowska, *Martwa natura z wazą, ok. 1925*, olej, płótno; reprodukcja za: „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 1929, nr 1

jak i literackiej, w kręgu polskich artystów i inteligencji. Odegrała pierwszoplanową rolę przy tworzeniu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Wspólnie z Janem Brzękowskim pozyskała wiele dzieł twórców z kręgu Cercle et Carré i Abstraction-Création, reprezentujących skrajny nurt konstruktywistycznej i pokonstruktywistycznej awangardy europejskiej⁶⁶.

Artystka pochodziła ze zrusyfikowanej rodziny polskiej. Lekcje malarstwa u Władysława Strzemińskiego i prawdopodobnie u Kazimierza Malewicza wpłynęły na rozbudzenie w niej zainteresowań eksperymentami konstruktywistycznymi. W 1923 roku wyjechała do Warszawy i przez niecałe dwa lata uczyła się malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych u Miłosza Kotarbińskiego. Naukę kontynuowała potem w Paryżu, w Académie Moderne pod kierunkiem Fernanda Légera i Amadée Ozenfanta. Studia w szkole ściśle związanej ze sztuką eksperymentatorską pozwoliły artystce na nawiązanie znajomości i przyjacielskich kontaktów z najbardziej liczącymi się paryskimi twórcami awangardowymi tego czasu. Malarka była uczestniczką spotkań grupy Cercle et Carré.

Wanda Chodasiewicz-Grabowska była osobą towarzyską, ekstrawertyczną i niezwykle energiczną. Umiała znakomicie wykorzystać swoje znajomości w kręgach artystycznych Paryża do pozyskiwania dzieł dla kolekcji sztuki w łódzkim muzeum, której gromadzeniem zajmowali się Strzemiński i Kobro. Miała także ambicje stworzenia pierwszej historii sztuki najnowszej. Po części dokonała tego jako redaktor i wydawca, choć nie w tak szerokim zakresie jak planowała. W 1929 roku wydała pierwszy numer francusko-polskiego pisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” poświęcony kubizmowi, puryzmowi i abstrakcji geometrycznej, bogato ilustrowany reprodukcjami artystów zachodnich i polskich. Następne numery – drugi i trzeci – koncentrowały się na podobnej problematyce. Niestety z powodu braku środków finansowych pismo upadło. Warto zaznaczyć, że artystka finansowała „L'Art Contemporain” z własnych środków, zarobionych z dorywczych prac, które podejmowała. Pismo zawierało bardzo starannie i dobrze dobrane reprodukcje dzieł sztuki zachodnich i polskich przedstawicieli awangardy, programowe artykuły, m.in.: Ozenfanta

i George'a, ale przede wszystkim *Kilometraż* – znakomite artykuły Jana Brzękowskiego, które można uznać za jedną z pierwszych prób, a przy tym niezwykle udaną, przedstawienia współczesnej historii sztuki awangardowej.

Począwszy od 1932 roku Wanda Chodasiewicz-Grabowska była związana z Légerem, swoim byłym nauczycielem. Dla niego porzuciła poślubionego w 1923 roku Stanisława Grabowskiego. Po zakończeniu II wojny światowej zafascynowana komunizmem i Rosją, powróciła do swojego pierwszego imienia – Nadieżda, rezygnując z przybranego po przyjeździe do Polski w 1923 roku imienia Wanda. Sympatie prosowieckie były w tym czasie bardzo modne w środowisku paryskiego establishmentu intelektualnego i artystycznego. Po śmierci Légera artystka (w tym czasie już Nadia Léger) poświęciła się inwentaryzacji jego spuścizny artystycznej, propagowaniu swoistego Légerowskiego kubizmu oraz utrwalaniu pozycji artysty wśród klasyków awangardy. Jej zasługą jest zorganizowanie Musée Fernand Léger w Biot.

Wanda Chodasiewicz-Grabowska była typem artystki sprawdzającej się raczej w organizowaniu życia artystyczno-towarzyskiego, stymulowaniu wydarzeń artystycznych, podejmowaniu i realizowaniu korzystnych dla środowiska awangardowego inicjatyw niż klasyczną twórczynią, oddaną wyłącznie eksperymentom formalnym. Jej sztuka jest mało znana. Wiadomo, że zajęła się nią dopiero w latach 70. Sięgnęła wówczas do szkicowników przywiezionych w latach 20. z Rosji i na podstawie zachowanych rysunków odtworzyła niektóre ze swoich wczesnych kompozycji suprematystycznych – *Kompozycja planimetryczna (Waza)*, około 1926⁶⁷. Wcześniej pochłonięta była umacnianiem prestiżu artystycznego zmarłego męża. Podsumowując dziś dorobek Chodasiewicz wydaje się, że największą zasługą artystki dla sztuki polskiej było pośredniczenie między rodzimą a francuską awangardą, wprowadzanie polskich artystów w krąg zachodnich twórców sztuki najnowszej, a także pomoc w gromadzeniu darów dla Muzeum w Łodzi.

Do grona artystek luźniej związanych z polskim konstruktywizmem należała także Wanda Wolska i Maria Łunkiewicz-Rogoyska. Wolska tworzyła w Paryżu. Jej sztuka pozostawała pod silnym wpływem Légera i puryzmu. W swoich kompozycjach starała się nie zrywać do końca związków z realizmem, zachowując wyraźne ślady figuratywności. Widoczne były w nich także fascynacje miastem i cywilizacją przemysłową – *Kompozycja*, około 1929⁶⁸.

Osobowość artystyczna Marii Łunkiewicz-Rogoyskiej (1895–1967) ukształtowała się, podobnie jak dwóch wymienionych wcześniej artystek, także pod silnym wpływem sztuki francuskiej⁶⁹. W latach 1921–1924 Łunkiewicz

⁶⁶ Grupa a.r. 40-lecie...

⁶⁷ W. Chodasiewicz-Grabowska, *Kompozycja planimetryczna (Waza)*, ok. 1926, olej, płótno, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁶⁸ W. Wolska, *Kompozycja*, ok. 1929, reprodukcja w: Turowski A.: *Konstruktywizm polski...*, ryc. 78.

⁶⁹ Twarowska M.: *Emocja i rygor*. „Współczesność” 1967, nr 26, s. 8–9; Jerzmanowska K.: *Maria Ewa Łunkiewicz, „Życie i myśl”* 1969, nr 9, s. 108–113; Turowski A.: *Konstruktywizm polski...*



Aniela Menkesowa, *Kompozycja*, 1936, olej, płótno, zaginiony; reprod. za: „Forma” 1936, nr 4

studiowała w paryskiej École Nationale des Arts Décoratifs. Początkowo jej malarstwo kształtowało się pod wpływem kubizmu i puryzmu Amédée Ozenfanta i Le Corbusiera. Do zasad programowych obu kierunków podchodziła bez ortodoksji, z dużą dozą swobody, jednak z zachowaniem założeń programowych. Do prac powstałych pod wpływem puryzmu należy *Pejzaż z San Malo* (1930)⁷⁰. W niektórych powstałych w tym czasie obrazach, zwłaszcza w portretach, widać przywiązanie artystki do figuratywności (m.in. *Autoportret*, 1930)⁷¹. Na styl jej prac miały również wpływ kontakty z Grupą Cercle et Carré, a także przyjaźń z najsłynniejszymi przedstawicielami abstrakcji geometrycznej Pietem Mondrianem i Michelem Seuphorem. Odchodzenie od puryzmu w kierunku abstrakcji geometrycznej miało miejsce w twórczości artystki po 1935 roku. Po drugiej wojnie światowej, uległa, jak większość polskich artystów, fascynacji abstrakcją organiczną – *Kompozycja*, 1965⁷². Zachowując przejrzystą kompozycję rozluźniała ścisły porządek elementów obrazu, łączyła formy geometryczne z płynnymi elementami organicznymi. Ponadto wykazywała duże zainteresowanie dla faktury. Jej obrazy straciły oschłość

charakterystyczną dla lat 30., a zyskały miękkość i subtelny ton liryzmu.

Maria Łunkiewicz nie była typem prekursorki zainteresowanej odkrywaniem nowych dróg w sztuce, jak Katarzyna Kobro. Czerpiąc z odkryć współczesnej jej sztuki awangardowej, przepracowywała stworzone już programy formalne zgodnie z własną koncepcją rozumienia zasad budowy obrazu. W niektórych jej pracach z lat 30., pozostających pod wpływem puryzmu, widać jak trudno było jej zerwać z realizmem i figuratywnością.

Była niezwykle zaangażowana w polskie życie artystyczne zarówno w okresie międzywojennym, jak i po wojnie, pomijając lata 1949–1954, kiedy podobnie jak większość przedstawicieli przedwojennego nurtu awangardowego, nie włączyła się do propagowanego przez władze realizmu socjalistycznego. W okresie międzywojennym była ekspozytariuszką puryzmu. Po wojnie stała się jedną z najaktywniejszych postaci poodwilżowego ruchu intelektualnego i artystycznego w środowisku warszawskim. Uczestniczyła w najważniejszych wydarzeniach lat 50. i 60. (współpracowała z galerią Krzywe Koło i Foksal)⁷³. Odegrała ważną rolę jako osoba tworząca więź pokoleniową między najstarszym i najmłodszym pokoleniem modernistów. Kolekcje prac artystki znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu i Krakowie.

Liczącą się rolę w nurcie sztuki awangardowej odegrała Aniela Menkesowa (1897–1941). Artystka była członkinią grupy a.r. Pochodziła z zamożnej rodziny żydowskiej. Jej matką była Eugenia Rosental i kupiec Dawid Łęczycki. Po dwóch latach studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, u Stanisława Lentza i Wojciecha Kossaka, przerwała naukę, by wyjść za mąż za adwokata Zygmunta Menkesa. Po odchowaniu dwóch córek-bliźniaczek zajęła się czynnym uprawianiem sztuki. Bardzo aktywnie uczestniczyła w działalności nowo powstałego w Łodzi Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Brała udział w organizowanych z jego ramienia wystawach sztuki, zajmowała się redagowaniem pisma „Forma”, które stanowiło organ programowy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków⁷⁴. W skład redakcji pisma oprócz Anieli Menkesowej wchodził: Władysław Strzemiński, Jerzy Krause i Katarzyna Kobro (od 1938). „Forma” stała się w 2 połowie lat 30. najbardziej reprezentatywnym pismem polskiej awangardy konstruktywistycznej. Na jego łamach zamieszczali swoje artykuły m.in.: Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz, Leon Chwistek i Władysław Strzemiński.

Twórczość artystki podlegała istotnym zmianom. Przeszła ewolucję od koloryzmu, przez kubizm syntetyczny do formalistyki bliskiej unizmowi⁷⁵. Nawet jej ostatnie, parau-nistyczne prace nie przekraczały progu figuratywności, zatrzymując się na granicy abstrakcji. Przywiązanie do przedmiotowości było dość charakterystyczną cechą twórczości Anieli Menkesowej. Ona sama podkreślała swój związek z realizmem, opatrując namalowane obrazy i grafiki tytułami, jakie nadają swoim dziełom realności: martwa natura, pejzaż, portret. Późniejsza twórczość artystki pozostawała pod dużym wpływem Władysława Strzemińskiego i grupy a.r. Charakterystyczną cechą jej prac była, oprócz ciężenia do przedmiotowości, duża dekoracyjność. Wartości dekora-

⁷⁰ M. Łunkiewicz-Rogoyska, *Pejzaż z San Malo*, 1930, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁷¹ M. Łunkiewicz-Rogoyska, *Autoportret*, 1930, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁷² M. Łunkiewicz-Rogoyska, *Martwa natura*, 1930, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁷³ Zob. Wystawa w Krzywym Kole w 1962 r.

⁷⁴ Łabęcka A.: *Kronika grupy a.r.*, W: *Grupa a.r. 40-lecie...*; Rotenberg A.: *Łódzka Forma i problemy awangardy*. „Roczniki Historii Sztuki” 1976, t. XI.

⁷⁵ Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów...*, s. 337–338.

cyjne i fakturalne są zazwyczaj przypisane tej części przedstawienia, która stanowi pierwszy plan kompozycji. Formy obwiedzione konturem Menkesowa zestawiała w rytmiczne układy, różniące się fakturami. Faktury często tworzyły rzędy poziomych lub pionowych kresek. Koloryt obrazów opierał się na brązach i szarościach. Wszystkie te elementy współtworzyły swoiste unistyczne zasady płytkiej perspektywy w jednym planie. Zgodnie z zasadą unizmu zrywały z tendencją do unieruchomienia formy charakterystyczną dla minimalizmu⁷⁶.

Po wybuchu wojny artystka wyjechała wraz z rodziną do Lwowa zajętego przez Rosjan. Po wkroczeniu do miasta Niemców została rozstrzelana wraz z mężem i córkami podczas zbiorowej egzekucji. Większość dorobku artystycznego Anieli Menkesowej przepadła w czasie wojny. Nieliczne obrazy, które się zachowały, znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (m.in. *Kompozycja*, około 1933; *Martwa natura*, około 1936).

W 1929 roku, równocześnie z łódzkim a.r., powstało we Lwowie Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes, działające do 1937 roku. Wśród licznych członków tej grupy była Margit Reich-Sielska⁷⁷. Artyści skupieni w zrzeszeniu Artes zakładali stworzenie współczesnego malarstwa i architektury. Nie precyzowali jednak założeń programowych, na których miałyby się opierać przyszłe poszukiwania formalne⁷⁸. Tak ogólnie zarysowany program przyciągał do Artesu artystów reprezentujących różne tendencje i ostatecznie zdecydował o charakterystycznym dla tego ugrupowania zróżnicowaniu stylistycznym, od klasycyzującego realizmu, przez postimpresjonizm, konstruktywizm, abstrakcję aż po malarstwo metaforyczne, nieco przypominające surrealizm. Ten ostatni nurt w twórczości członków Artesu zdecydowanie różnił się od klasycznego surrealizmu. Należący do niego artyści nie stosowali automatycznego zapisu, nie zgłębiali stanów podświadomości, filozofii głębi ani psychoanalizy. Ich związki z surrealizmem pozostawały dość powierzchowne. O podobieństwach do sztuki klasycznych surrealistów decydowała wieloznaczność przedstawień, zaskakujące zestawianie przedmiotów, niesamowite, odrealnione sytuacje, tajemnicze postacie ludzi, zmutowane antropomorfizowane przedmioty a przede wszystkim nastrój tajemniczości – czasem groteskowy, a czasem liryczny.

Artes, podobnie jak ugrupowania artystyczne o proweniencji konstruktywistycznej, skupiał osoby o lewicowych poglądach politycznych. O ile jednak w innych grupach znajdowały one ujście w awangardowych i modernistycznych programach formalnych oraz idei nowoczesnej architektury i sztuki użytkowej, która poprawiałaby warunki życia ludzi najbardziej potrzebujących, o tyle artesowcy wyrażali swoje przekonania polityczne poprzez temat. Tworzyli rysunki, obrazy, grafiki i fotomontaże o charakterze reportażowym i agitacyjnym, wyrażając w nich protest przeciwko charakterystycznym dla polskiej rzeczywistości lat 30. konfliktom społecznym i narodowościowym.

Członkinią Artes była Margit Reich-Sielska (1903–1980)⁷⁹. Naukę malarstwa rozpoczęła w 1919 roku w Wolnej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie, m.in. pod kierunkiem Feliksa Wygrzywalskiego. Potem, w latach 1920–1922, kształciła się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na-

leżała do pierwszej generacji kobiet, którym umożliwiono studiowanie w tej uczelni. Była uczennicą m.in. Ignacego Pieńkowskiego i Władysława Jarockiego. Od 1925 roku kontynuowała naukę w Paryżu w Académie Moderne u Fernanda Légera i Amadée Ozenfanta. W 1926 roku wystawiała swoje prace w Salon des Indépendants. Rok później miała wystawę w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Obrazy pokazane na Salonie Wiosennym w TPSP inspirowane były w dużym stopniu twórczością francuskich nauczycieli: Légera i Ozenfanta. Były to przedstawienia obracające się w kręgu tradycyjnej tematyki – portretu, martwej natury, aktu i pejzażu. Artystka malowała swoje obrazy płasko. Przedmioty potraktowane syntetycznie miały wiele wspólnego z późnym kubizmem Henriego Matisse'a i André Deraina'a⁸⁰.

W 1929 roku Reich-Sielska znalazła się w grupie twórców, którzy założyli Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes. Wraz ze swoim mężem, także członkiem Artesu, brała udział we wszystkich najważniejszych wystawach grupy w latach 30. Była współautorką *I Teki graficznej Zrzeszenia Artes*. Swoje prace prezentowała też na wystawach organizowanych przez Lwowski Zawodowy Związek Plastyków. W 1937 roku odbyła drugą podróż do Paryża. W końcu lat 30. wstąpiła do lwowskiego ugrupowania artystycznego Zespół. Uczestniczyła również w wielu wystawach organizowanych przez Instytut Propagandy Sztuki zarówno w Warszawie, jak i za granicą. Była więc artystką niezwykle aktywną.

Twórczość artystyczna Reich-Sielskiej przeszła widoczną ewolucję, od prac wykazujących związki z kubizmem do nawiązujących do koloryzmu. Obrazy kolorystyczne malowała już pod koniec lat 30. w okresie przynależności do grupy Zespół. Najciekawsze prace artystki powstały w czasie, gdy była członkinią grupy Artes. W jej obrazach ujawniały się silne inspiracje sztuką naiwną. Były to z reguły pejzaże i sceny rodzajowe malowane z dużą dozą liryzmu i z oszczędnymi odniesieniami do surrealizmu. Artystka chętnie posługiwała się w nich poetyką metaforą. Surrealizm był tu, podobnie jak u innych artesowców, bardzo powierzchowny. Można raczej mówić o surrealistycznej atmosferze powstającej w wyniku nieoczekiwanych zestawień przedmiotów i zagadkowych,

⁷⁶ Menkesowa A.: [Wypowiedź artystki]. „Forma” 1934, nr 2, s. 17.

⁷⁷ Łukaszewicz P.: *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1935*. Wrocław 1975, s. 9, *passim*, ryc. 12, 53, 67, 146–155, 173–174, 176.

⁷⁸ Do Artesu należeli: Jerzy Janiach, Roman Sielski (mąż Margit Reich-Sielskiej), Ludwik Tyrowicz, Aleksander Krzywobłocki, Tadeusz Wojciechowski, Otto Hahn, Ludwik Lille, Aleksander Riemer i Marek Włodarski.

⁷⁹ *Katalog pokazu prac Margity Sielskiej oraz zbiorowej wystawy grafiki Ludwika Turowicza*. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Lwów 1933, s. 4–5; J.O.: *Wystawa wiosenna*. „Wiek Nowy” 1927, nr 7770, z. 18, s. 4; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów...*, s. 98–99.

⁸⁰ Lauterbach A.: *Wiosna w Pałacu Sztuki*. „Chwila” 1927, nr 2923, z. 11, s. 5.

tajemniczych sytuacji aranżowanych w ten sposób, by zaskakiwały widza (*Portret kobiety*, 1930⁸¹; *Kompozycja z ręką*, 1934⁸²; *Kompozycja z aktem*, 1934⁸³). W fotomontażach łączyła fragmenty obrazu malowanego farbami olejnymi z fotografiami. Powstawały dziwne, niejednorodne stylistycznie kompozycje. Fragmenty malowane przedstawiały z reguły przedmioty, które były wprawdzie rozpoznawalne, ale namalowane zostały w sposób zaskakująco nieporadny, naśladujący styl malarzy naiwnych i nieprofesjonalnych. Te nieporadne uproszczenia tworzyły zaskakujący kontrast z fotografiami, naturalistycznie odwzorowującymi rzeczywistość. Pod koniec lat 30., jak już o tym była mowa, artystka zainteresowała się koloryzmem. Powstały wówczas wyestetyzowane pejzaże, martwe natury i portrety.

Najpóźniej, bo w 1932 roku, powstała Grupa Krakowska⁸⁴. W skład grupy wchodziły dwie artystki: Maria Jarema i Berta Grünberg⁸⁵. Sympatyczkami ugrupowania były Jadwiga Maziarska i Erna Rosenstein, których kariera artystyczna przypada już na okres późniejszy, powojenny. Członkowie Grupy Krakowskiej mieli zdecydowanie lewicowe przekonania. Buntownicza postawa ujawniana także w obrazach doprowadziła do konfliktu młodych artystów z konserwatywnym gronem profesorskim krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podczas wystawy szkolnej na zakończenie roku akademickiego 1931/1932 dopatrzone się tendencji wyrotowych w pracach grupy studentów, m.in. Stanisława Osostowicza, Franciszka Jaźwieckiego, Leopolda Lewickiego i Aleksandra Winnickiego. Na polecenie rektora Fryderyka Pautscha aresztowano siedmiu „wyrotowców” i przeprowadzono rewizję w ich mieszkaniach. Dalsze dotkliwe kary wobec „podejrzanych politycznie” studentów spowodowały, iż część uczniów ASP, która solidaryzowała się z ukaranymi, zorganizowała wiec protestacyjny. Senat krakowskiej Akademii, który poparł decyzję rektora, spotkał się z surową krytyką ze strony krakowskiego Związku Plastyków.

O ile postawa ideowa i lewicowe przekonania polityczno-społeczne czyniły z członków Grupy Krakowskiej niemal monolit, o tyle program formalny pozwalał zrzeszonym tu artystom na nieograniczoną swobodę. W rezultacie twórczość członków Grupy Krakowskiej cechowała się dużym zróżnicowaniem stylistycznym, od ekspresjonizmu, przez strefizm i abstrakcję geometryczną do tendencji bliskich konstruktywizmowi. Artyści krakowscy cenili sztukę awangardową o różnych preferencjach, uznawali także potrzebę



Maria Jarema, *Macierzyństwo*, ok. 1934, gips; wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

ścisłej współpracy plastyków z architektami i przemysłem. Z niechęcią odnosili się natomiast do realizmu i sztuki akademickiej. Z czasem podejrzani o działalność komunistyczną⁸⁶, chroniąc się przed represjami krakowskiej policji, rozproszyli się po różnych miastach: Warszawie, Łodzi i Lwowie.

Do grona członków Grupy Krakowskiej należała Maria Jarema (1908–1958)⁸⁷. Artystka zajmowała się rzeźbą, malarstwem i scenografią. Była młodszą siostrą Józefa Jaremy, jednego z najbardziej znanych kapistów. W latach 1929–1935

⁸¹ M. Reich-Sielska, *Portret kobiety*, Teka Artes, 1930, litografia, papier, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

⁸² M. Reich-Sielska, *Kompozycja z ręką*, 1934, fotomontaż, papier, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

⁸³ M. Reich-Sielska, *Kompozycja z aktem*, 1934, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

⁸⁴ Kosińska M.L.: *Geneza Grupy Krakowskiej w świetle faktów i dokumentów*. „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 1, s. 40–44.

⁸⁵ Do Grupy Krakowskiej należeli: Aleksander (Sasza) Blonder, Leopold Lewicki, Stanisław Osostowicz, Szymon Piasecki, Bolesław Stawiński, Jonasz Stern, Aleksander Winnicki i Henryk

Wiciński. Luźno związani z Grupą Krakowską byli: Franciszek Jaźwiecki i Adam Marczyński.

⁸⁶ Za działalność komunistyczną Jonasz Stern uwięziony został w Berezie Kartuskiej.

⁸⁷ Blum H.: *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*. Kraków 1965; Sobieraj M.: *Maria Jarema*. Warszawa 1984; *Maria Jarema 1908–1958. Rzeźby – obrazy – rysunki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 1978/1979. Warszawa 1978 (katalog wystawy); *Maria Jarema*. Galeria Krzysztofory, Kraków 1988/1999. Kraków 1988 (katalog wystawy); Ilkosz B.: *Maria Jarema 1908–1958*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 1988 (katalog wystawy).

studiowała rzeźbę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Dunikowski tak oceniał swoją uczennicę: „lekką uporała się z zagadnieniami akademickimi i po krótkim czasie przeszła, wraz z kolegą swoim Wicińskim, na czystą formę trójwymiarową. Oboje obejmowali rozległe horyzonty w zagadnieniach rzeźby i malarstwa. Linia pochodzenia sztuki Marii Jaremy była bezkompromisowa”⁸⁸.

Podczas studiów artystka zaprzyjaźniła się z grupą kolegów o lewicowych poglądach: z Henrykiem Wicińskim, Leopoldem Lewickim i Jonaszem Sternem. W 1932 roku wraz z nimi założyła Grupę Krakowską. W latach 1932–1936 brała udział we wszystkich wystawach organizowanych przez grupę. Interesowała się także teatrem. Należała do zespołu eksperymentalnego teatru Cricot, którego założycielem był brat artystki – Józef Jarema. Współtworzyła dorobek teatru jako scenografka i aktorka. W latach 1936–1938 projektowała także lalki dla kukiełkowego teatru politycznego Adama Polewki. Teatr wystawiał szopki polityczne, przeznaczone dla środowisk robotniczych, krytykujące i ośmieszające stosunki społeczno-polityczne panujące w Krakowie w latach 30. Przedstawienia wymierzone były pośrednio w ustrój polityczny Polski okresu międzywojennego. W 1936 roku podczas trwania strajku w fabryce „Semperit” uczestniczyła w akademii solidarnościowej i pochodzie pierwszomajowym. Po masakrze dokonanej na demonstrujących robotnikach artystka uczciła pamięć poległych, projektując pomnik ku ich czci. Pomnik ten, zbudowany z prostych brył geometrycznych z motywem schodów i wiecowej mównicy, znajduje się na krakowskim cmentarzu Rakowickim.

W 1937 roku wyjechała na cztery miesiące do Paryża. Tam miała okazję obejrzenia zorganizowanej wówczas przez Marcela Duchampa Międzynarodowej Wystawy Surrealistów. Wrażenia z wystawy miały istotny wpływ na twórczość artystki, zwłaszcza w dziedzinie scenografii.

Lata wojny spędziła artystka w Krakowie. Po 1945 roku związała się z krakowską Grupą Młodych Plastyków. Była przeciwniczką narzucania sztuce realizmu socjalistycznego. Dla artystki komunizm i nowatorstwo formalne stanowiły dwa podstawowe składniki tej samej postawy ideowej. Wtłaczanie sztuki socjalistycznej w koleiny realizmu i nakazywanie artystom, by naśladowali dawne style, było absurdem. W 1949 roku napisała, iż realizm socjalistyczny „narzucony przez nie-artystów, przestał mieć cokolwiek wspólnego ze sztuką. Stał się partacznym przez kiczarzy prostactwem”⁸⁹. W okresie panowania socrealizmu w sztuce nie brała udziału w oficjalnym wystawiennictwie (Ogólnopolskich Wystawach Plastyki). W tym czasie kontynuowała rozpoczęte w latach 30. poszukiwania twórcze. Do oficjalnego życia artystycznego powróciła w okresie odwilży, po 1954 roku. W 1957 roku wraz z grupą artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora reaktywowała Grupę Krakowską. Dwa lata wcześniej współzałożyła teatr Cricot 2, który nawiązywał do tradycji przedwojennego teatru eksperymentalnego Cricot. Podobnie jak w okresie międzywojennym, Maria Jarema projektowała dekoracje i kostiumy do wystawianych sztuk, a także występowała w nich jako aktorka (m.in. w *Mątwie* Stanisława I. Witkiewicza i *Cyrku* Kazimierza Mikulskiego). Tadeusz Kantor tak po latach

wspominał działalność teatralną artystki: „Cała koncepcja teatru nie była moja. Dzieliłem się wtedy w tym zakresie z Jaremianką. Ona wprowadziła ducha abstrakcji i tam był duch abstrakcji (...) Ona od początku miała swoją koncepcję teatru. To nie Józef Jarema, jej brat, robił teatr Cricot 1, ale ona razem z Wicińskim”⁹⁰. Artystka brała udział we wszystkich ważniejszych wystawach organizowanych przez Grupę Krakowską lub z udziałem członków Grupy.

W okresie międzywojennym głównym obszarem zainteresowania Jaremy była rzeźba. Malarstwem i grafiką zajęła się dopiero po wojnie. Swoje prace rzeźbiarskie budowała ze spiętrzonych, narastających ku górze form organicznych, uogólnionych i zwartych, przypominających kawałki konarów, komponowanych zgodnie z regułą „wielowymiarowej równoczesności”. Formy te były naładowane energią, poruszone (*Kompozycja / Akt*, 1936⁹¹; *Kompozycja*, 1935–1936⁹²; *Kompozycja*, 1935–1936⁹³; *Głowa Henryka Wicińskiego*, 1936⁹⁴). Większość rzeźb zawierała aluzje do ludzkiego ciała, niektóre były portretami. Choć punkt wyjścia stanowiła dla artystki często postać ludzka, to jej przedstawienia dalekie były od realizmu – niosły w sobie jedynie pośrednie figury aluzje do ludzkich głów, torsów i kończyn. Były bliskie nurtowi abstrakcji organicznej.

Po wojnie zwróciła się w stronę grafiki i malarstwa⁹⁵. W swoich pracach pogłębiała problematykę wyrażania ruchu, rytmu i przestrzeni na płaszczyźnie. Pod koniec życia tworzyła cykle monotypii z motywem głów i postaci ludzkich. W 1953 roku powstały cykle *Postacie*, *Figury*, *Głowy*, *Chwyty*, w latach 1954–1957 *Wyrazy*, a w okresie 1957–1958 *Filtry*, *Penetracje* i *Rytmy*⁹⁶. Widać w nich fascynację ekspresją tańca i efektami, jakie wywołuje ruch w przestrzeni. Monotypie chętnie łączyła z temperami i olejem, czasem stosowała także lakiery. W powojennych przedstawieniach graficznych, podobnie jak w rzeźbach z lat 30., balansowała na granicy figuracji. Aluzje do ludzkiej postaci były rozpoznawalne, choć formy uległy spłaszczeniu, zdeformowaniu i poddane zostały maksymalnej syntetyzacji. Często wydają się być bliźniacze, przenikają się ze sobą, dając wrażenie ryt-

⁸⁸ Blum H.: *Maria Jarema*. Kraków 1964, s. 8.

⁸⁹ *Kraków w Polsce Ludowej*. Kraków 1996, s. 85.

⁹⁰ Ilkosz B.: *Maria Jarema...*, s. 61.

⁹¹ M. Jarema, *Kompozycja / Akt*, 1936 (odlew w brązie z 1992), wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

⁹² M. Jarema, *Kompozycja*, 1935–1936 (odlew w brązie 1977), wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁹³ M. Jarema, *Kompozycja*, 1935–1936 (odlew w brązie 1977), wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁹⁴ M. Jarema, *Głowa Henryka Wicińskiego*, 1936, brąz, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁹⁵ Po wojnie Maria Jarema na krótko powróciła do swoich doświadczeń rzeźbiarskich. W 1946 r. opracowała model pomnika Fryderyka Chopina z motywem fortepianu i młoteczkami uderzającymi w struny, które tworzyć miała tryskająca woda. Pomnik-fontanna doczekał się realizacji. Ustawiony został w 2006 r. na Plantach naprzeciwko budynku Filharmonii Krakowskiej.

⁹⁶ Cykle grafik M. Jaremy w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



Maria Jarema, *Kompozycja / Akt*, 1936, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie; reprod. za: Salon Plastyków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Instytut Propagandy Sztuki. Warszawa 1936 (katalog)

micznego ruchu, rzadziej spięć i kolizji. W efekcie powstają ruchliwe, poruszone kompozycje ujmowane jakby z wielu profilów jednocześnie.

Większość prac artystki – rzeźbiarskich, malarskich i graficznych – nosi na sobie ślady wyraźnych związków z rzeczywistością, z postacią ludzką. Prace z ostatnich lat życia artystki stały się niemal abstrakcyjne. Przedwczesna śmierć w 1958 roku zaskoczyła ją w okresie największego rozkwitu twórczego. Maria Jarema stała się w tym czasie twórczynią

znaną i cenioną. W 1958 roku jej grafiki reprezentowały sztukę polską na Biennale w Wenecji. Była podziwiana i szanowana zarówno jako artystka, jak i prawy, prostolinijny człowiek. Jej poglądy na sztukę najlepiej oddaje fragment wypowiedzi artystki z 1937 roku: „Jak wygląda właściwie ta dzisiejsza »polska sztuka narodowa«? Huculi, krakowianki, ułani, szarża, armaty. Czyli literatura i tania propaganda, wszystko z wyjątkiem problemu plastycznego. (...) Sztuka, jak wszelka wiedza, jest międzynarodowa. Opierając się na zdobyczach ogólnoswiatowych szuka dalszych problemów i rozwiązań, które w swoim sensie intelektualnym, nie mają nic wspólnego z narodowością albo rasą. (...) Kultura – to w ogóle płynna i nienamagalna sprawa. Każdy niedorozwinięty umysłowo obywatel może powiedzieć, że należy pielęgnować chociażby pseudosztukę, byle swoją, rodzimą, narodową. Tymczasem przenikanie obcych wpływów i szeroko pojęte współzawodnictwo międzynarodowe odświeża, kształci i wzbogaca kulturę każdego narodu”⁹⁷.

Członkinią przedwojennej Grupy Krakowskiej była także Berta (Blima) Grünberg (1912–1993)⁹⁸. W latach 1931–1934 studiowała malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Jarockiego. Potem od 1935 roku kontynuowała naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1933 roku wraz z mężem Saszą Blonderem należała do Grupy Krakowskiej. W 1937 roku Blonder został usunięty za działalność polityczną z szeregów Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. W tym samym roku wyjechał do Paryża, a wraz z nim Berta Grünberg. W okresie współpracy z Grupą Krakowską artystka malowała głównie martwe natury i pejzaże. Swoje kompozycje konstruowała w dwuwymiarowej, płaskiej przestrzeni, zabudowanej szczelnie plamami o zdecydowanych, nasyconych barwach. Stosowała charakterystyczne spiętrzenie planów, syntetyczne upraszczanie form, a miejscami zdecydowaną ich geometryzację. Dzięki tym zabiegom odrealniającym jej pejzaże i martwe natury zyskiwały ciekawy, umowny charakter. Grünberg stosowała zdecydowane, nasycone barwy, co pogłębiało walory ekspresyjne kompozycji. Z drugiej strony wyczulona była na świetlistość kolorów. W swojej dojrzałej twórczości łączyła celową naiwność z wyrafinowaniem. Fowistyczny nasycony kolor kładła w sposób ekspresyjny, kojarzący się z malarstwem Soutina lub drobnymi wrażliwymi plamkami przypominającymi malarstwo Pierre’a Bonnard. Przy tym wszystkim twórczość artystki nie traciła związku z rzeczywistością – *Pejzaż*, około 1939⁹⁹.

Przez wieki kobiety starano się utwierdzić w przeświadczeniu, że są gorsze i mniej twórcze. Jeszcze do dziś utrzymuje się dziewiętnastowieczne myślenie w kategoriach binarnych. Zgodnie z zasadą binaryzmu „kobiece” oznacza gorsze, a „męskie” lepsze¹⁰⁰. Podobnie jak w innych dziedzi-

⁹⁷ Jarema M.: *Odpowiedź na ankietę rzeźby*. „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 43–44.

⁹⁸ *Awangarda artystyczna z kręgu KPP. Wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937*. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 1972, cz. II; *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939*. Malarstwo, grafika, rysunek, rzeźba, metaloplastyka. Biuro

Wystaw Artystycznych w Olsztynie. Olsztyn 1987, s. 37 (katalog wystawy); Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów...*, s. 134.

⁹⁹ B. Grünberg, *Pejzaż*, ok. 1939, olej, płótno, wł. Żydowski Instytut Historyczny.

¹⁰⁰ Wilson S.: *Maskarady kobiecości*. „Artium Questions” 1998, t. 9, s. 157–184.

nach, także w sztuce utrzymywał się, a niejednokrotnie i do dziś utrzymuje, ten wartościujący podział. Na początku XX wieku ucieczką od pułapki binaryzmu była szeroko rozumiana androgynia. Pojęcie to, znane już od czasów starożytności, było szczególnie popularne w środowiskach postępowych i feministycznych w 2 połowie XIX i na początku XX wieku, w okresie nasilonej walki o równouprawnienie kobiet¹⁰¹. Znajdowało wielu zwolenników także w dwudziestoleciu międzywojennym¹⁰².

Pierwsze pokolenie artystek realizowało w praktyce koncepcję androgynizmu na polu życia zawodowego i obyczajów. Starły się włączyć w nurt dynamicznie ewoluującej współczesnej sztuki, stopić swoją twórczość z twórczością mężczyzn i udowodnić, że są w stanie tworzyć dzieła równie wartościowe. Liczna grupa artystek, takich jak Katarzyna Kobro, Maria Jarema i Teresa Żarnowerówna, by wymienić tylko niektóre, może być postrzegana jedynie jako zespół różnych indywidualności, podejmujących wysiłki twórcze równoległe do eksperymentów swoich kolegów, nie zaś jako grupa tworząca jakieś odrębne zjawisko sztuki kobiecej. O sztuce kobiecej, stanowiącej odrębny fenomen, który wyrastał na specyficznym kobiecym doświadczeniu egzystencjalnym i kulturowym, można mówić dopiero od lat 70. XX wieku.

Kobiety, które znalazły się w konstruktywistycznych i pokonstruktywistycznych ugrupowaniach awangardowych współuczestniczyły we wszystkich przedsięwzięciach podejmowanych w ich obszarze. Mężczyźni, zwykle ich towarzysze życiowi, będący zazwyczaj członkami tych samych ugrupowań artystycznych, popierali tę działalność.

Sytuacja ta wybiegała w istotny sposób poza stereotypowe poglądy społeczeństwa na pracę zawodową kobiet i ich działalność wiążącą się z posiadaniem wyspecjalizowanych umiejętności. Mężczyźni bronili dostępu kobiet do pracy zarobkowej, w tym także zawodowej działalności artystycznej, ponieważ monopol na nią stanowił kluczowy komponent męskości. Praca dawała prestiż przypisany płci, łatwy do uzyskania, bo niedostępny kobietom¹⁰³. Zarówno w XIX

wieku, jak i współcześnie największy kryzys męskiej tożsamości i nasilenie postaw patologicznych i agresywnych, następuje tam, gdzie kobieta pracuje, a mężczyzna jest bezrobotny. W dwudziestoleciu międzywojennym, podobnie jak w XIX wieku, praca zawodowa kobiet oceniana była negatywnie, a dążności do zrobienia kariery nie akceptowano. Zdarzały się wyjątki w tej regule, które zazwyczaj dotyczyły kobiet działających w zawodach artystycznych. Jednak akceptacja społeczna przyschodziła w tym przypadku w momencie, kiedy artystka stawała się sławna i uznana¹⁰⁴.

W okresie międzywojennym kobiety z warstw średnich podejmujące pracę zawodową często uprawomocniały swoją decyzję wobec środowiska potrzebą „służby” dla dobra odrodzonego kraju. Takie uzasadnienie musiało budzić akceptację, trudno było z nim polemizować. Natomiast źle widziane było, jeszcze w latach 30., otwarte przyznawanie się kobiet do tego, że praca stanowić ma realizację ich prywatnych ambicji. Aspiracje zawodowe i dążność do zrobienia kariery łączona była, podobnie zresztą jak dziś, z mężczyzną. Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym rzadko tolerowano pracę zawodową, w tym także pracę artystyczną kobiet, które zostały żonami i matkami. W tradycyjnym i niemal powszechnie obowiązującym modelu małżeństwa plany i ambicje zawodowe żony musiały ustąpić wobec aspiracji męża.

Pamiętniki i wspomnienia kobiet, w tym artystek, często mówią nam o rezygnacji z uprawiania zawodu po zamążpójściu. Jeśli było inaczej, nierzadko pojawiały się konflikty rodzinne, a bywało, że także rozwód i separacja. Jak widać, niewiele się pod tym względem zmieniło od początku XIX wieku, kiedy literatki i kobiety piszące do pism, głównie kobiecych, musiały się często tłumaczyć, iż nie powoduje nimi próżność, czy chęć zdobycia popularności¹⁰⁵. Z tego rodzaju zarzutami nigdy nie występowano wobec mężczyzn.

W przypadku inteligentkich środowisk lewicowych, do których zaliczyć należy artystyczne środowiska awangardowe, istniała akceptacja dla pracy zawodowej kobiet. Akceptacja ta obwarowana jednak była jednym, zasadniczym wa-

¹⁰¹ Dulębianka M.: O twórczości kobiet. W: *Głos kobiet w kwestii kobiecej*. Red. K. Bujwidowa. Kraków 1903.

¹⁰² Borkowska G.: Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska. W: *Nowa świadomość płci w modernizmie*. „Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia”. Red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide. Kraków 2000.

¹⁰³ Melosik Z.: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Poznań 2002, s. 118–119; Putnam Tong R.: *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*. Warszawa 2002.

¹⁰⁴ W powszechnym odczuciu dziewiętnastowiecznego społeczeństwa praca zawodowa i zarobkowa kobiet uważana była za zaprzeczenie ich powołania i zaledwie tolerowana. Sytuacja zmieniła się po upadku powstania styczniowego. W ostatnim ćwierćwieczu XIX w. zarobkowanie kobiet zarówno niezamężnych, jak i żon czy matek stało się zjawiskiem szerszym. Coraz powszechniejsza akceptacja dla kształcenia kobiet wynikała bardziej z troski rodziny o zabezpieczenie córek środków utrzymania w przypadku owdowienia, rozwodu lub braku szans na znalezienie męża niż z akceptacji kobiecych aspiracji i ambicji. Wtedy też przełamany

został stereotyp kobiecej pracy, która miała się ograniczać wyłącznie do zajęć wykonywanych w domu i bezpośredniej jego bliskości. Równocześnie próbowało się ideologizować zarobkową pracę kobiet należących do warstwy inteligencji i nadawać jej rangę aktu poświęcenia dla rodziny, przenosząc w ten obszar tradycyjną ocenę kobiecej działalności społecznej i charytatywnej. W przypadku pracy pedagogicznej, będącej jeszcze na przełomie XIX i XX w. najczęstszą formą zarobkowania kobiet ze zubożałych rodzin ziemiańskich i inteligentkich, poczucie degradacji związanej z zarobkowaniem łagodzone nadając zawodowi nauczycielskiemu znaczenie misji patriotycznej i społecznej. W tym przypadku ocena ta zazwyczaj nie rozmięła się z praktyką – Czapska M.: *Europa w rodzinie*. Warszawa 1989, s. 248; Żarnowska A.: Praca zarobkowa kobiet i ich aspiracje zawodowe w środowisku robotniczym i inteligentkim na przełomie XIX i XX wieku. W: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*. Zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca. T. 6. Warszawa 2000, s. 43 nn.

¹⁰⁵ Walczewska S.: *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*. Kraków 2000, s. 80.

runkiem. Kobiety mogły realizować się w pracy artystycznej ale nie mogło to spowodować zaniedbania obowiązków na rzecz domu, mężczyzny i rodziny. Pod tym względem wyznawcy marksistowskich idei równości i egalitaryzmu kobiet i mężczyzn nie różnili się od mężczyzn o konserwatywnych zapatrywaniach. Oprócz tradycyjnie otrzymywanych

świadczeń w postaci pracy reprodukcyjnej kobiet na rzecz rodziny dostali także świadczenia materialne w postaci zarobków żony. Choć męski honor nie pozwalał im na przejęcie części „babskich” prac domowych, to nie wzbraniał korzystać z materialnego wkładu kobiet w utrzymywanie rodziny. Artystki godziły się na te podwójne role.

Polish Women Artists and Their Art in the Period 1900–1939. Part II. Representatives of the Avant-Garde

222

Until the end of WWI the legal status of women put them in a disadvantaged position in every aspect of life: they were deprived of inheritance right, denied the right to make decisions concerning their own properties, their access to education was limited, and so were their career and professional options, not to mention their civil and political rights. The legal status of women was comparable to that of minors and mentally ill persons. Legal restrictions affected women artists to the same degree as it did the rest of the womenfolk. The law limited their educational opportunities, restricted their artistic freedom and narrowed down the range of opportunities for artistic development.

In compliance with binding social norms, girls were usually prepared to assume the roles of mothers and housewives, while young women from the upper class were taught how to manage the house matters and organize social life. Until the 1890s the access of women to secondary schools and – even more so – to institutions of higher education was very restricted. It was only in the late 1890s that girls were finally allowed to take the school-leaving exams (*matura*). The first gymnasium for girls which gave them the opportunity to take the *matura* examination established on the Polish territories opened in Kraków in 1896.

Civil law regulations which put women in a position of legal disablement remained binding on the Polish territories until 1921. The positive transformations which influenced the social and cultural condition of women in Poland resulted from the equal rights they received following the adoption of the March Constitution on March 17, 1921. Together with civil and political rights, women had been given the opportunity to pursue education on all available levels, including the right to be admitted into art academies. Before the outbreak of WWII there were 830 professional women artists actively pursuing their artistic careers in Poland.

Women artists either worked individually, or joined various art groups and associations which became extremely popular and numerous in the 1920s and 30s. Zofia Vozimer was a member of the Formists group in Lvov, and

Małgorzata Kubicka joined the avant-garde BUNT group in Poznań. Constructivism in Poland in the interwar period was represented by such women artists as Teresa Żarnower, Katarzyna Kobro, Helena Syrkus, Barbara Brukalska, Maria Nycz-Borowiak, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Maria Łunkiewicz-Rogoyska, Wanda Wolska and Aniela Menkes. The abovementioned artists belonged to the “Blok”, “Praesens” and „a. r.” groups. Margit Reich-Sielska was a member of the “artēs” Artists Association (based in Lvov), while Maria Jarema and Berta Grünberg joined the Kraków Group.

Women artists who became involved in the avant-garde movement usually joined the same art groups as their husbands or partners, in accordance with the current social conventions. What they wanted to achieve was to join in the dynamically evolving trends in avant-garde art, merge their own works with the works produced by men and prove that they were able to create art which was equally good as that produced by their male fellow artists. A group of women artists comprising Katarzyna Kobro, Maria Jarema, Teresa Żarnower and Maria Nycz-Borowiak cannot be perceived as anything else but an assortment of diverse individualities struggling to express their artistic talent parallel to the artistic experiments performed by their partners and friends, and not an integrated group creating art which could be classified as a unique phenomenon labeled as “women’s art”. It was as late as the 1970s that this kind of “women’s art” – a phenomenon born out of the specifically female existential and cultural experience – started to evolve.

Avant-garde women artists contributed significantly to the development of the Polish variants of constructivism and postconstructivism with their individual talents. Until recently, their great services for the development of Polish avant-garde and modernist art remained underestimated and excluded from the public attention. The first, miniscule symptoms signalling the change in attitude toward women artists appeared in the 1970s, and beginning with the 1990s this situation started to change rapidly due to the influence of feminist thought.