Rzeźby unoszące się w przestrzeni

Janusz ZAGRODZKI
emerytowany profesor PWSFTviT w Łodzi

ABSTRAKT Znaczenie twórczości Katarzyny Kobro (1898–1951) staje się w pełni czytelne, gdy jako główny przekaz autorski przyjmiemy precyzyjną analizę struktury jej nielicznych rzeźb, w których zawsze najważniejszą rolę odgrywało zespolenie z przestrzenią. Dążąc do wyrażenia wewnętrznej harmonii kształtów, Kobro przywołała doktrynę pitagorejską, według której liczby proste i ich wzajemne zależności zawarte są w strukturze żywych organizmów, a najbardziej naturalną proporcją jest „złoty podział". Wybrała relację 5:8, która stanowiła nienaruszalną zasadę komponowania dzieł. Każda z rzeźb była przygotowana do swobodnego oddziaływania na przestrzeń. Zaproponowany przez Kobro model kondensacji formy, zawarty w obszarze sześcianu czy prostopadłościanu, którego wszystkie elementy były płytami koloru, mógł być umieszczany w dowolnym układzie: w pionie, poziomie lub bokiem. Rzeźby Kobro przeciwstawiały się tendencji przekształcania ich w stacjonarne kompozycje architektoniczne, dążyły do podporządkowania sobie otwartej przestrzeni. Dla pełnego oddziaływania *Kompozycji przestrzennych* Kobro idealnym rozwiązaniem byłby stan nieważkości, który pozwoliłby ostatecznie stworzyć odpowiednie warunki dla kreowania sztuki napowietrznej „fuzji muzyki i rzeźby", „całkowicie nowej – Sztuki Kosmicznej".
SŁOWA-KLUCZE Katarzyna Kobro, rzeźba napowietrzna, sztuka kosmiczna

ABSTRACT *Sculptures Floating in Space.* The significance of the oeuvre of Katarzyna Kobro (1898–1951) becomes fully clear when a precise analysis of the structure of her few sculptures, in which a union with space always played the most important role, is taken as the author's main message. Aiming to express the inner harmony of shapes, Kobro invoked the Pythagorean doctrine, according to which simple numbers and their interrelations are contained in the structure of living organisms, and the most natural proportion is the "golden ratio". She chose the 5:8 ratio, which became an inviolable principle for the composition of her works. Each sculpture was prepared to interact freely with space. The model of condensation of form proposed by Kobro, contained within the area of a cube or a cuboid all of whose elements were slabs of colour, could be placed in any arrangement: vertically, horizontally or sideways. Kobro's sculptures resisted the tendency to turn them into stationary architectural compositions; they sought to subjugate open space. The ideal solution for Kobro's *Spatial Compositions* to exert a full impact would be a state of weightlessness; this would ultimately create suitable conditions for the creation of an art of aerial "fusion of music and sculpture", a "completely new – Cosmic Art".
KEYWORDS Katarzyna Kobro, sculpture of aerial, cosmic art

Biuletyn Historii Sztuki 86, 3 (2024), ISSN: 0006-3967, e-ISSN: 2719-4612
© Autor, Creative Commons BY 4.0, https://doi.org/10.36744/bhs.2626

Chcąc poznać rzeczywistą tendencję rozwoju rzeźby, należy porównywać najwyższe osiągnięcia teraźniejszości. Nie należy zważać na to, co robi większość mniejszych rzeźbiarzy, lecz brać pod uwagę jedynie zdobycze tych, którzy torują drogę. Po drugie: należy stanowczo i bezpowrotnie uświadomić sobie, że rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń.

Katarzyna Kobro*

TWÓRCZOŚĆ Katarzyny Kobro (**il. 1**) pozostawała przez wiele lat na uboczu dociekań krytyków i historyków sztuki starających się rozpoznawać wagę nowatorskich idei, jakie ujawniały się w działaniach artystów w pierwszych dekadach XX w.[1] W okresie dwudziestolecia międzywojennego tylko nieliczni autorzy tekstów poruszających problematykę nowej rzeźby wspominali obecność Kobro wśród twórców awangardy i to bardziej ze względu na znaczenie założeń teoretycznych unizmu głoszonych przez jej męża Władysława Strzemińskiego niż z rzeczywistej chęci przybliżenia sformułowanej przez nią koncepcji rzeźbiarskiego kształtowania przestrzeni. Dodatkową trudność w poznawaniu założeń pracy twórczej Kobro spowodowały tragiczne wydarzenia, wszechobecne w czasie rewolucji i działań wojennych w Rosji, Polsce i w całej Europie, skazujące na proces degradacji, a nawet bezwzględnego unicestwienia wiele z dzieł, które obecnie uważamy za wyjątkowo ważne dla utrwalenia materialnego i duchowego dorobku kulturalnego. Negatywne nastawienie większości potencjalnych odbiorców do prac nowatorów potęgowało trudności w uzyskiwaniu przez nich swobody twórczej. Artyści niezależni, niepokorni, pozostający w opozycji do narzuconych siłą nakazów lub z konieczności pracujący w miejscach podporządkowanych wpływom rozlicznych przeciwników często musieli podejmować pospieszne decyzje w związku z koniecznością nagłej zmiany miejsca pobytu. Przechowywanie i transport prac, wobec kruchości budowy obiektów sztuki awangardowej, w tym szczególnie łatwych do uszkodzenia konstrukcji rzeźbiarskich wykonywanych głównie z przypadkowo zebranych materiałów, z reguły uniemożliwiało całkowite uchronienie ich przed zniszczeniem.

Kobro w okresie rewolucji październikowej i podczas wojny, a nawet później już w Polsce, ze względu na konieczność wielokrotnych przeprowadzek związanych z poszukiwaniem pracy dydaktycznej (od Moskwy i Smoleńska, po Wilno, Rygę, Warszawę, Szczekociny, Brzeziny, Żakowice, Koluszki, Łódź, Wilejkę i znowu Łódź) bezpowrotnie utraciła znaczną część swoich podatnych na zniszczenie trójwymiarowych konstrukcji. Po II wojnie światowej zamęt w prawidłowym odczytywaniu intencji autorki – a ich właściwa interpretacja była niezbędna dla popularyzowania jej dorobku artystycznego – spowodowała sytuacja rodzinna, panująca doktryna socrealizmu i choroba nowotworowa zakończona śmiercią artystki 21 lutego 1951 r. Do kolejnych zniekształceń przekazu ideowego, według którego rzeźbiarka kształtowała wszystkie swoje *Kompozycje przestrzenne*, doprowadziła pospieszna rekonstrukcja rozbitych fragmentów rzeźb odnalezionych na śmietniku, prowadzona bez nadzoru autorki. Spowodowało to nie zawsze trafne odtworzenie wymiarów poszczególnych elementów (metalowych płaszczyzn tworzących układy przestrzenne) oraz błędne rozmieszczenie kolorów na zniszczonych fragmentach *Kompozycji przestrzennych*, mimo wyraźnych wskazówek zawartych w projekcie artystki. Prace renowacyjne zostały przeprowadzone na polecenie dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi Mariana Minicha na krótko przed przygotowaniem ekspozycji muzealnej w 1948 r. Wykonał je Bolesław Utkin, student III roku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi[2].

* Katarzyna Kobro, „Rzeźba i bryła", *Europa*, nr 2 (1929), s. 60.

1. Zob. Janusz Zagrodzki, „Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro", w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), s. 293–304; id., *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2017), s. 219–258; id., *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji / Sculpture in Space* (Warszawa–Łódź: Przestrzeń dla sztuki S2, Wydawnictwo PWSFTviT, 2019); Agnieszka Rejniak-Majewska, „Powroty do Kobro: rekonfiguracje mitu i figura «wielkiej artystki»", *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022), s. 163–173. Zob. też: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W stulecie urodzin*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Elżbieta Fuchs et al. (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998).

2. Bolesław Utkin (1913–1993) studia rozpoczął w 1945 r., dyplom ukończenia szkoły uzyskał w Zakładzie Grafiki 19 VI 1951 r.

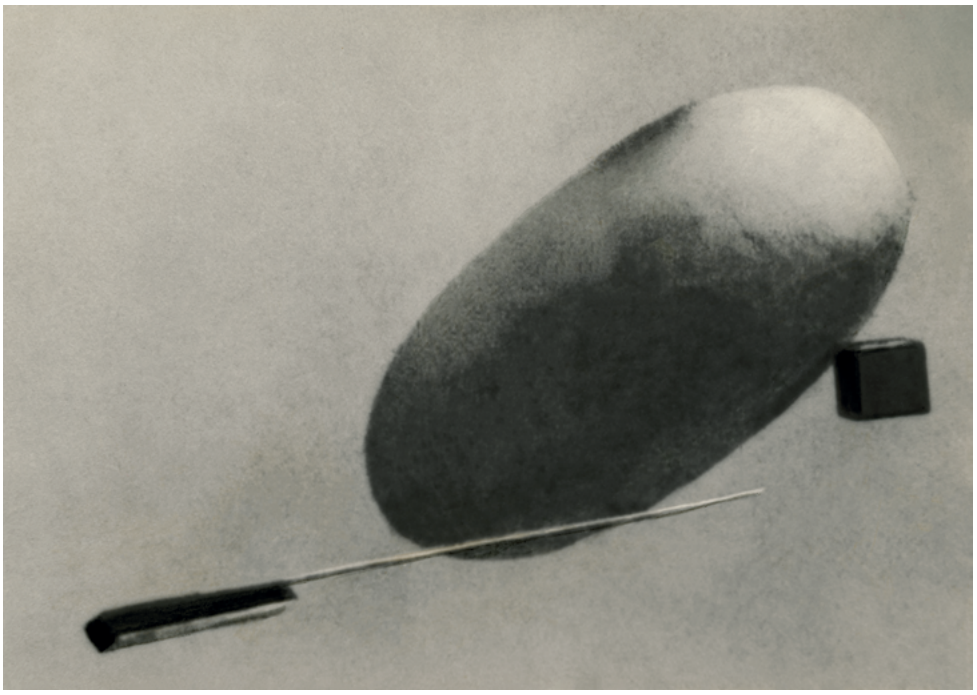
Pierwszą wiadomość o twórczości młodej rzeźbiarki podał Władysław Strzemiński w artykule *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, opublikowanym w „Zwrotnicy" w 1922 i 1923 r.[3] W tekście podzielonym na XXII notatki poddał on surowej ocenie dokonania awangardy rosyjskiej okresu rewolucji. Krytycznie ocenił większość propozycji „konstruktywistów", w tym Władimira Tatlina, choć przyznał, że „rzeźba, od lat dawnych pozostająca na tyłach frontu sztuki, stoi obecnie na równi z malarstwem"[4]. Wśród dzieł artystów, których twórczość nie budziła wątpliwości, obok Kazimierza Malewicza przywołał prace przestrzenne członków konstruktywistycznego ugrupowania Obmochu (Objedinienije mołodych chudożnikow – Zjednoczenie Młodych Artystów) – braci Władimira i Gieorgija Stenbergów, Konstantina (Kazimira) Mieduniecкiego, Aleksandra Rodczenki, a obok nich wskazał „najzdolniejszą z młodych" – Katarzynę Kobro. W jej dokonaniach dostrzegł „prawdziwy krok naprzód, zdobywanie wartości niezdobytych". Profetycznie nakreślił wagę drogi twórczej młodej rzeźbiarki, a nawet nieco na wyrost sugerował, że jej linia rozwoju jest „równoległa" do osiągnięć Malewicza[5].

Mimo tak silnie zaakcentowanego przez Strzemińskiego znaczenia twórczości Kobro, jej dzieła nie pojawiły się na zbiorowym wystąpieniu awangardy polskiej, jakim była otwarta w maju 1923 r. Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie. Wątpliwy jest również udział Kobro w Wystawie Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów w marcu 1924 r., w salonie automobilowym Laurin & Clement w Warszawie, choć jej nazwisko rozpoczyna listę członków ugrupowania. Wystawa, zgodnie z zamierzeniami artystów, wywołała dyskurs wizualny między zespołami elementów mechanicznych składających się na maszyny i inne urządzenia techniczne a dziełami awangardowego malarstwa, rzeźby i architektury, również uzależniającymi formę od założeń konstrukcyjnych poprzez podporządkowywanie kompozycji prostym układom zgeometryzowanych kształtów. Zamysł eksponowania obrazów, rzeźb i rysunków wśród samochodów, reflektorów, kół i części silników nie spotkał się z pozytywnym przyjęciem

1 Katarzyna Kobro w sukni własnego projektu, 1924, fotografia z atelier Alfreda Polego w Rydze, Muzeum Miasta Łodzi

odbiorców. Wśród wypowiedzi krytycznych przeważały głosy podważające sens upodabniania abstrakcyjnych konstrukcji do wytworów techniki, pojawiły się nawet posądzenia o dokonywanie „sodomii z maszyną"[6], ale najczęściej poszukiwania młodych artystów nazywano „mechano-bzdurą"[7]. Przychylny, skromny artykulik Mieczysława Wallisa, który ukazał się bezpośrednio po wystawie w „Robotniku", został opatrzony komentarzem: „Nasi sprawozdawcy artystyczni korzystają z pełni autonomii. W danym jednak wypadku Redakcja musi zastrzec, że zgoła nie podziela życzliwości i zainteresowania szanownego swego współpracownika dla owego «Bloku», który w oczach naszych jest dziwactwem bez wartości"[8]. W programowym dla tej ekspozycji wydawnictwie „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej" (nr 1) trzy anonimowe wypowiedzi odnoszą się do rzeźby. Pierwsza brzmiała: „Uważamy obraz, rzeźbę za rzecz samą w sobie, gdyż jest przedmiotem zrobionym z materiałów technicznych, jest konstrukcją płaskich lub przestrzennych form

3. Władysław Strzemiński, „O sztuce rosyjskiej. Notatki", *Zwrotnica*, nr 3 (1922), s. 79–82; nr 4 (1923), s. 110–114.
4. Strzemiński, „O sztuce rosyjskiej", s. 113 (notatka XIX).
5. Ibid.
6. Karol Irzykowski, „Fabrykowanie przeciwników", *Wiadomości Literackie*, nr 36 (1924), s. 3.
7. Antoni Słonimski, „Mechano-bzdura", *Wiadomości Literackie*, nr 13 (1924), s. 3.
8. Mieczysław Wallis, „Wystawy «Pro Arte» i «Bloku»", *Robotnik*, nr 97 (7 IV 1924), s. 3.



2 Katarzyna Kobro, *Konstrukcja wisząca 1*, 1921. Repr. wg *Blok*, nr 1 (1924), s. 2

→ 3 Katarzyna Kobro, *Konstrukcja wisząca 2*, 1921. Repr. wg *Blok*, nr 1 (1924), s. 3

abstrakcyjnych – budową organicznie różniąca się od otoczenia"[9], druga: „Z chwilą, gdy sztuka zbliża się ku utylitaryzacji – przekreśla sama siebie"[10], trzecia zaś: „Konstruktywizm nie stara się naśladować maszyny, lecz konstruować każdą rzecz według jej własnych zasad – więc w swej dziedzinie jest logiczny jak maszyna"[11]. Większość zgeometryzowanych rysunków, obrazów i projektów obiektów trójwymiarowych umieszczonych na wystawie nawiązywała do kubizmu i konstruktywizmu. Wydawca pisma „F24. Almanach Nowej Sztuki" za „najzdolniejszą przedstawicielkę" nowego ugrupowania uznał Teresę Żarnowerównę, głoszącą bliskie zwycięstwo sztuki proletariackiej[12].

W czasopiśmie grupy reprodukowane są dwie rzeźby Kobro[13], nie wiadomo jednak, czy zostały pokazane. Analizując domniemany zespół dzieł, które mogły znajdować się na ekspozycji, tylko niezauważone przez recenzentów rzeźby Kobro nosiły wyraźne cechy suprematyzmu. Oderwane od postumentów, umieszczone w otwartej przestrzeni, szybowały na wysokości umożliwiającej swobodną kontemplację wszystkich kształtów. Pierwsza z nich, obecnie znana jako *Konstrukcja wisząca 1* (**il. 2**), zaginęła w czasie wojny. Jej formę można porównać do zbudowanego z figur geometrycznych „zeppelina", wówczas największej maszyny latającej. Dominująca w tym zestawie biała elipsoida unosi czarny sześcian, a zespół części składowych dopełnia wysunięty na pręcie niewielki prostopadłościan, spełniający rolę przyrządu nawigacyjnego, nadającego umownemu „sterowcowi" wybraną pozycję: „Ten wyimaginowany «aerostat», poruszając się w przestrzeni, utrzymywany w określonym położeniu przy pomocy ruchomego statecznika, był urzeczywistnieniem idei Malewicza. Kształt, wielkość, kolor i ułożenie wobec innych form w przestrzeni wynikały z systemu napięć, ruch tworzył ruch, każda interwencja powodowała nieskończoną ilość reakcji i kontrreakcji"[14]. Kilka lat później, w rozprawie teoretycznej Kobro i Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, fotografia *Konstrukcji wiszącej 1*

9. [Inc.: Uważamy obraz, rzeźbę...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 1.
10. [Inc.: Z chwilą gdy sztuka...], ibid., s. 4.
11. [Inc.: Konstruktywizm nie stara się...], ibid.
12. St. K. G. [Stefan Kordian Gacki], „Blok 1–2. Czasopismo awangardy artystycznej", *F24. Almanach Nowej Sztuki*, nr 2 (1924), s. 59 (rubryka „Plastyka").
13. *Blok*, nr 1 (1924), s. 2–3. Obie prace są uzupełnione podpisem: „Katarzyna Kobro".
14. Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), s. 47.

stanowiła przykład formy suprematycznej unoszącej się w przestrzeni[15].

W pierwszym numerze „Bloku" została wykorzystana również reprodukcja rzeźby Kobro, obecnie nazwanej *Konstrukcja wisząca 2* (**il. 3**). Autorka wprowadziła do jej budowy prefabrykowane elementy. Granice otwartego na przestrzeń zestawu żelaznych przedmiotów wyznaczała zdeformowana, napięta stalowa obręcz. Wewnątrz Kobro umieściła piłę do cięcia metalu, a na jej krawędziach symboliczne znaki suprematyzmu – koło i krzyż: „Kontrastowo zestawione formy, przeciwstawnie skierowane napięcia wynikające ze sprężenia kształtów o różnorodnej dynamice, stworzyły w efekcie kinetyczną konstrukcję przestrzenną. Wzajemny układ poszczególnych form wobec siebie nie był stały, napięcie i drganie stalowych elementów powodowało, że części rzeźby pozostawały, jak gdyby w ciągłym ruchu"[16]. Kobro zaproponowała przemianę stacjonarnych prostych elementów w dynamiczną konstrukcję, unoszącą się w wyznaczonym dla niej obszarze. Wybrana przez autorkę cząstka przestrzeni musiała uwzględniać napięcia form, ich ruch i prawdopodobne oddziaływanie, mogące nastąpić w każdym, trudnym do określenia momencie.

Z ugrupowaniem Blok Kobro przedstawiła swoje prace prawdopodobnie tylko raz – w listopadzie 1924 r. na wystawie w Miejskim Muzeum Sztuki w Rydze, w której brali udział również miejscowi malarze. W założeniu ekspozycja miała obejmować tylko malarstwo, niemniej Kobro pokazała trzy trójwymiarowe „konstrukcje"[17], z których jedna przetrwała w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (jako *Rzeźba abstrakcyjna 1*). Na obecność właśnie tej pracy na wystawie w Rydze wskazuje reprodukcja rzeźby w „Bloku" (nr 8–9). W prezentacji Bloku w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie (grudzień 1924) Kobro nie brała udziału. Nie ma pewności, kiedy przyjechała do Polski. Fotografie artystki w projektowanych przez nią strojach wykonane w atelier Alfreda Pole w Rydze, ślub z Władysławem Strzemińskim w ryskim kościele rzymsko-katolickim 29 lipca 1924 r. oraz dłuższy pobyt nad Zatoką Ryską mogą sugerować, że dopiero w końcu tego roku artyści zamieszkali w Szczekocinach. Strzemiński uzyskał tam posadę nauczyciela rysunku w Gimnazjum Koedukacyjnym Wydziału Powiatowego Sejmiku Włoszczowskiego. Kobro nie prowadziła zajęć, ale prawdopodobnie współpracowała ze Strzemińskim w przygotowywaniu opraw scenicznych, m.in. *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Na wykonywanie przez nią projektów scenograficznych wskazuje udział w International Theatre Exposition w Nowym Jorku (luty – marzec 1926)[18].

Nie znamy żadnych tekstów publikowanych przez Kobro w tym okresie ani w języku polskim, ani w rosyjskim, nie przetrwały również rękopisy. Jej polszczyzna pozostawiała tak wiele do życzenia, że nawet jeśli przyjąć, iż anonimowe wypowiedzi o rzeźbie w „Bloku" i teksty publikowane w innych czasopismach precyzyjnie przekazują jej poglądy, to ich treść redagował zawsze Strzemiński. Przyjaciele i znajomi obojga artystów przypisywali Strzemińskiemu zarówno założenia

15. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (Łódź: [s.n.], 1931). *Konstrukcja wisząca 1* (il. 20) została opatrzona komentarzem: „Suprematyzm. Rzeźba wisząca".
16. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, s. 48.
17. *Poļu mākslinieku apvienības „Bloks" un Rīgas mākslinieku grupas kopējās izstādes katalogs. 16. XI–14. XII 1924. Pilsētas Mākslas muzieja*, kat. wyst. (Riga: Pilsētas Mākslas Muzejs, 1924), poz. 6–8: *Konstrukcija*.
18. *International Theatre Exposition New York 1926: 27 February – 15 March, Steinway Building 113 West Fifty-Second Street. Organized by Friedrich Kiesler, Jane Heap*, kat. wyst. (New York: [s.n.], 1926), poz. 855–856: *Constructivist Stage Plan*.

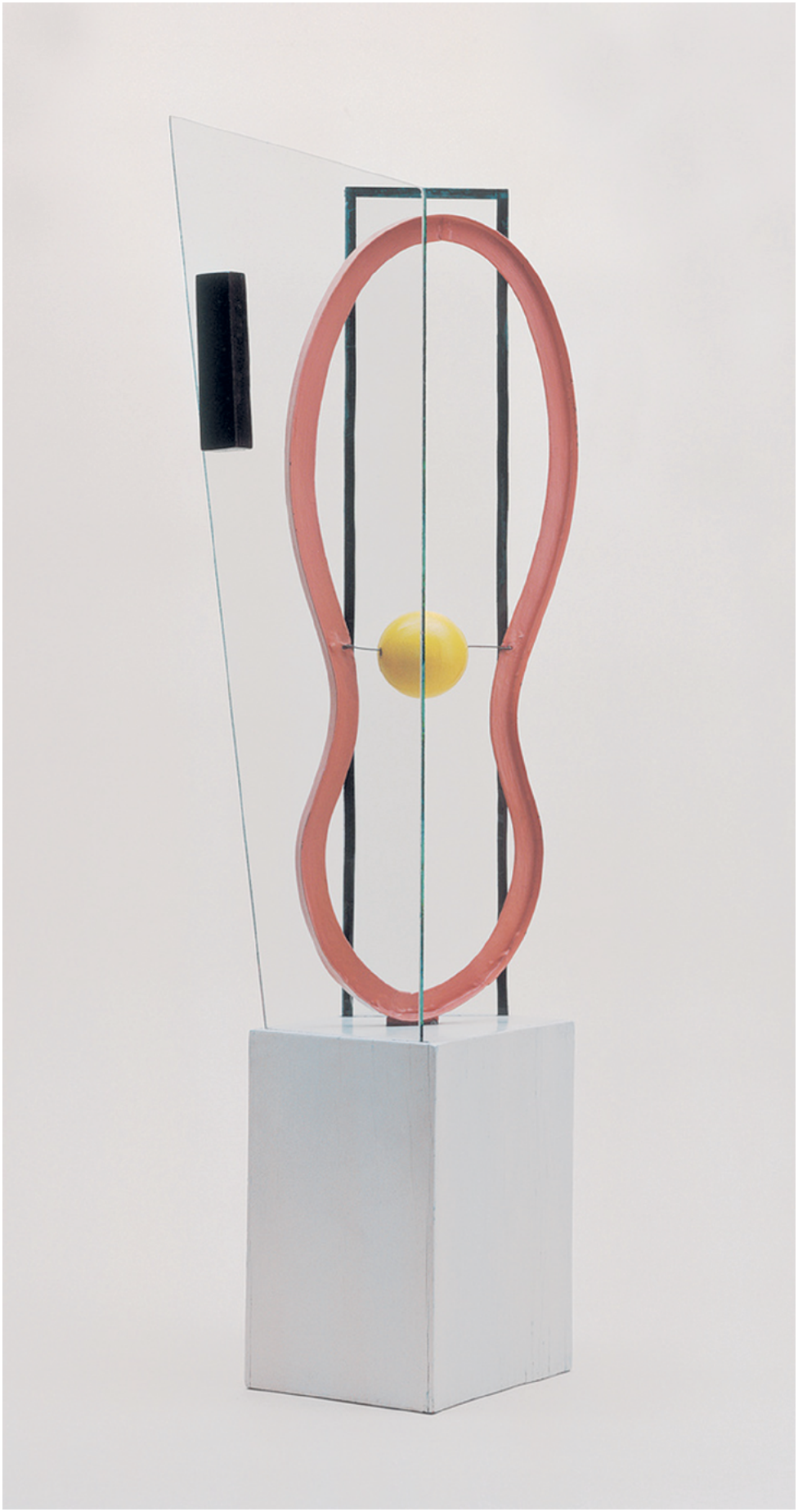
pracy twórczej, jak i ostateczną formę wypowiedzi sygnowanych przez Kobro. Ten pogląd utrzymywał się jeszcze w czasie trwania wystawy obojga w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki w 1956 r., gdzie pokazano trzynaście prac artystki (w tym pięć niewielkich rzeźb w gipsie, przedstawiających akty)[19]. Julian Przyboś w tekście opublikowanym w katalogu w ogóle nie wymienił jej nazwiska, a Stefan Wegner w swoim wspomnieniu zauważył jedynie, że była towarzyszką życia Strzemińskiego; wyrywkowo poinformował też o jej współudziale w wydaniu pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Sens wypowiedzi Kobro staje się w pełni czytelny dopiero dzięki analizie konstrukcji jej nielicznych rzeźb, w których zawsze najważniejszą rolę odgrywało zespolenie z przestrzenią.

Jedynym dziełem z okresu współpracy Kobro z ugrupowaniem Blok, które przetrwało wojnę, była wspomniana już *Rzeźba abstrakcyjna 1* (**il. 4**), wystawiana w Łodzi pod nazwą *Rzeźba suprematyczna*. Budowę tej konstrukcji należy odbierać jako autorski programowy zapis, jedyny zachowany manifest awangardowej twórczości Kobro z 1924 r., tym bardziej że istnienie innych prac powstałych w tym czasie potwierdzają tylko śladowe informacje w katalogach lub niewielkie fotografie w czasopismach awangardowych. Porównując ich budowę z zachowaną rzeźbą, można przyjąć, że autorka w każdym z projektowanych zespołów form dążyła do logicznego układu wszystkich kształtów, uwarunkowanego wymiarami. Nawet najdrobniejsze części dzieł Kobro podlegały tej zależności. W *Rzeźbie abstrakcyjnej 1* „[e]lementy konstrukcyjne, prostopadłościan bazy, forma centralna w kształcie krzywej zbliżonej do lemniskaty Bernoulliego z zawieszoną w środku kulą i płaszczyzny szkła otaczające ją rytmem pionów na krawędziach podkreślonych konturem, oparte są na szczególnego rodzaju postępie arytmetycznym. Promień kuli jest zarówno pierwszym wyrazem, jak i różnicą postępu arytmetycznego, modułem, z którego Kobro wyprowadziła wszystkie wymiary"[20]. Osadzona na drucie kula jest kluczem układu, jej ruch ograniczają krawędzie lemniskaty, a kompozycję dopełnia zespół linii prostopadłych do podstawy, wyznaczany przez płaszczyzny szkła. W innych znanych z reprodukcji „rzeźbach abstrakcyjnych" Kobro można dostrzec zbliżone zależności, napięcia przeciwstawianych sobie sił, które – nawet jeśli nie zostały do końca wyzwolone – podkreślają dynamikę układu. Wprowadzanie form wiszących, drgających czy też częściowo ruchomych stawiały realizacje Kobro wśród pierwszych eksperymentów kinetycznych. Jej rzeźby zdecydowanie wkraczały w przestrzeń. Potencjalny ruch form, czy pojedynczej formy w zespole, traktowany był jako środek do uwypuklenia dynamiki narastającej wewnątrz układu i promieniującej poza jego granice.

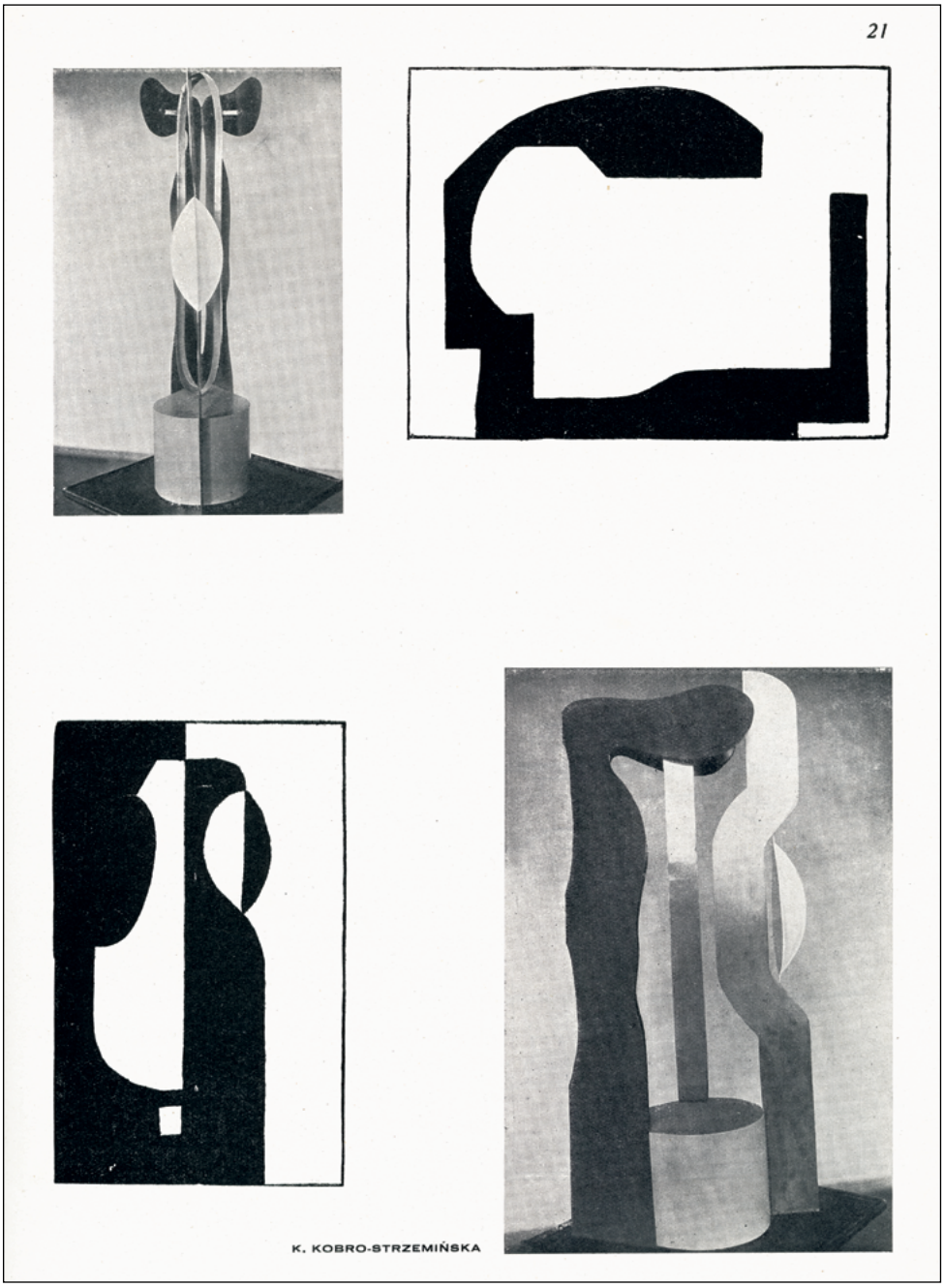
W 1925 r. nastąpił rozpad grupy Blok, choć Mieczysław Szczuka z Teresą Żarnowerówną dalej firmowali wychodzące jeszcze czasopismo. Pozostali członkowie, m.in. Henryk Stażewski, Aleksander Rafałowski, Maria Nicz-Borowiakowa, podobnie jak małżeństwo Strzemińskich, utworzyli odrębne zespoły[21], coraz silniej zwracając uwagę na przemiany zachodzące w architekturze. Na początku 1926 r. artyści nawiązali kontakty z architektami Szymonem Syrkusem i Bohdanem Lachertem, aby wkrótce powołać nowe ugrupowanie awangardy – grupę Praesens. Gdy w marcu 1926 r. wydano ostatni numer „Bloku", będący jednocześnie katalogiem I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie[22], grupy Blok i Praesens istniały równolegle. Wystawione prace potwierdzają, że w czasie przygotowywania wystawy wyłoniły się konkretne propozycje nawiązania ścisłej współpracy między twórcami malarstwa, rzeźby i architektury. Wśród pokazanych prac dominowały realizacje zespołowe.

W czerwcu 1926 r. ukazał się pierwszy numer pisma „Praesens. Kwartalnik modernistów". W składzie wydającego je ugrupowaniu, obok zespołu architektów i malarzy, dawnych członków Bloku, jedyną rzeźbiarką była Katarzyna Kobro-Strzemińska. Wśród ilustracji zamieszczonych w czasopiśmie (m.in. reprodukcji najnowszych realizacji Stażewskiego, Rafałowskiego i Nicz-Borowiakowej) znalazły się dwie

19. *Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński*, kat. wyst., Ośrodek Propagandy Sztuki w Łodzi (Łódź: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Ośrodek Propagandy Sztuki, 1956).
20. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, s. 55.
21. List Władysława Strzemińskiego do Wiktora Ziółkowskiego, 8 XII 1925, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego w Lublinie, Zbiory Specjalne, teczka 2273-18.
22. „Katalog I-ej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie ułożony przez Jana Najmana i Lecha Niemojewskiego", *Blok*, nr 11 (1926), s. 1–6.



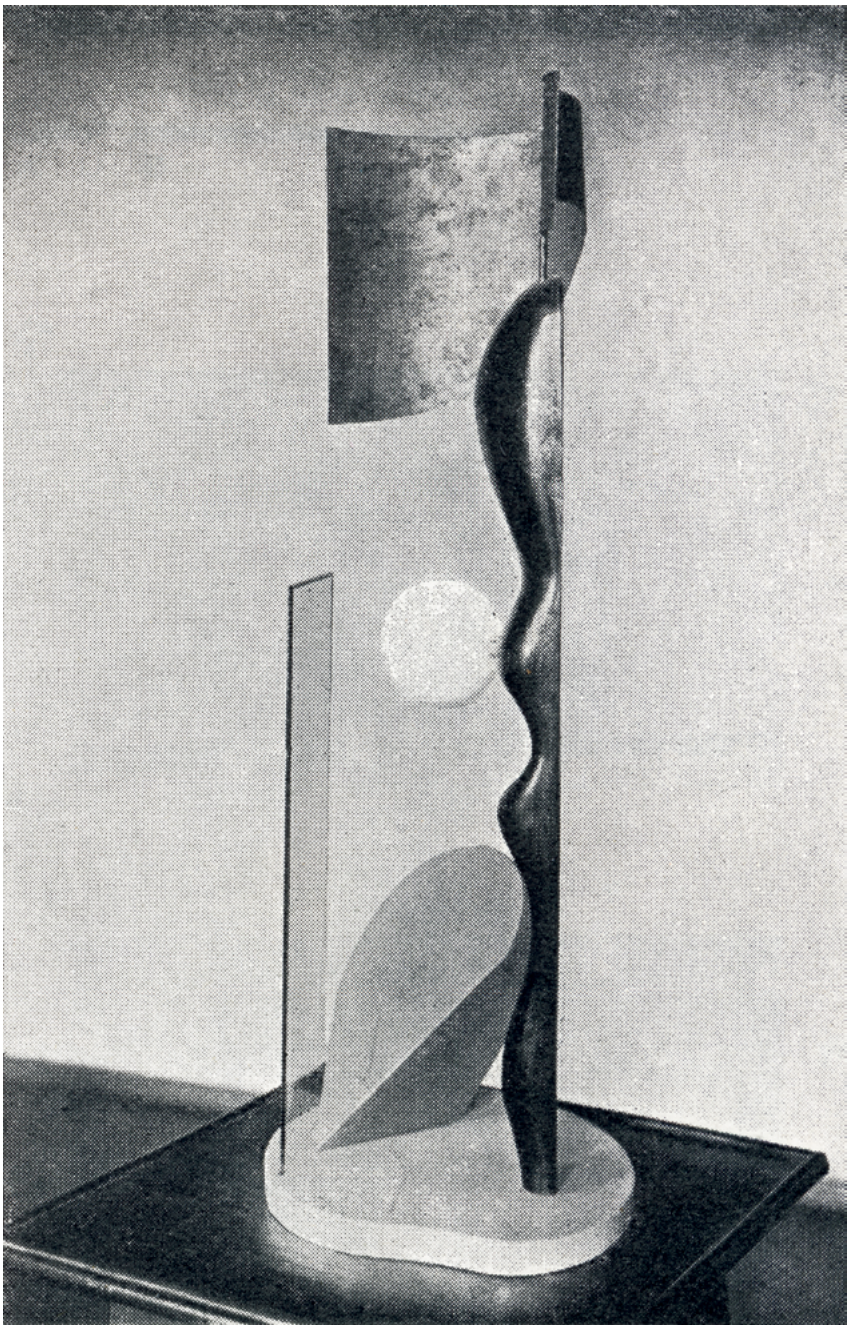
4 Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna 1*, 1924, Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi



5 Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna 2* (ok. 1924) i projekty obrazów na szkle (1924). Repr. wg *Praesens*, nr 1 (1926), s. 21

Rzeźby abstrakcyjne (**il. 5–6**) i dwa projekty „obrazów na szkle" Kobro[23] oraz *Planit przestrzenny w kształcie aeroplanu* Malewicza[24]. Wysoką pozycję twórczości Kobro w nowym zespole potwierdziła Wystawa Grupy Artystycznej Praesens, zorganizowana na przełomie września i października 1926 r. w dolnych salach Zachęty. Zamieszczony w katalogu manifest ugrupowania, będący wykładnią poglądów wszystkich członków, jako dominujący znak awangardy wskazywał „plastykę przestrzenną (rzeźbę i architekturę)", a jednym z wyróżnionych postulatów nowoczesności stała się sentencja: „Rzeźba przestrzenna jest rozmieszczeniem w przestrzeni kolorów, odbijających się w nieskończoność"[25]. Dla Kobro, która pokazała piętnaście prac (w tym rzeźby,

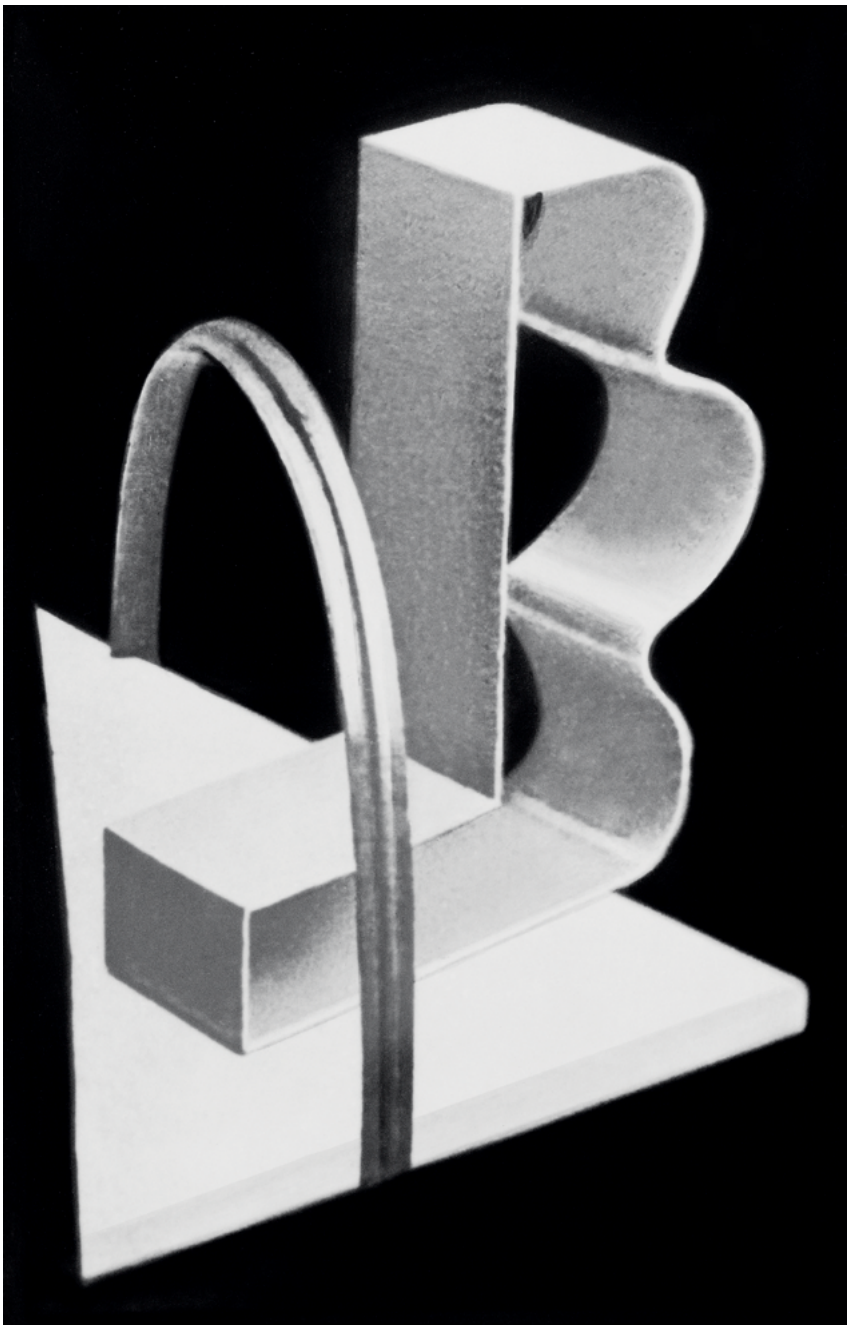
23. *Praesens*, nr 1 (1926), s. 20–21.
24. Ibid., s. 29.
25. Wstęp sygnowany 13 nazwiskami członków grupy Praesens, [inc.: Plastyka dąży...], w: *I-sza Wystawa Grupy Artystycznej „Praesens". Katalog*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1926, maszynopis powielany, s. nlb. Kobro przedstawiła: cztery „obrazy na szkle", dziewięć „rzeźb", w tym sześć „rzeźb przestrzennych", i dwie „dekoracje teatralne".



6 Katarzyna Kobro, *Rzeźba abstrakcyjna 3*, ok. 1924.
Repr. wg *Praesens*, nr 1 (1926), s. 20

malarstwo i scenografię), wystawa ugrupowania Praesens stanowiła pierwszą znaczącą prezentację jej dzieł w Polsce, dała możliwość wszechstronnego zaprezentowania dotychczasowego dorobku i wskazania nowych propozycji. Forma obecnych na wystawie *Rzeźb przestrzennych* Kobro stała się wykładnikiem postulatów zawartych w tekście teoretycznym. Nastąpiła okresowa architektonizacja jej struktur przestrzennych (**il. 7–8**).

Niestety, uznanie, jakim dzieła Kobro cieszyły się wśród uczestników wystawy, nie zmieniło negatywnych opinii wielu odbiorców, w tym wpływowego krytyka Mieczysława Tretera, jednocześnie piastującego stanowisko dyrektora Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych: „Z dziewięciu «rzeźb» p. K. Kobro-Strzemińskiej zasługuje na tę nazwę jedna w drzewie. Inne to coś w rodzaju bezcelowych zlepków wyglądających z pozoru na przyrządy do eksperymentów fizycznych, są to tzw. «rzeźby przestrzenne», a w gruncie rzeczy nic nie mają z rzeźbą wspólnego. Nie znać na nich jasnej jakiejś,

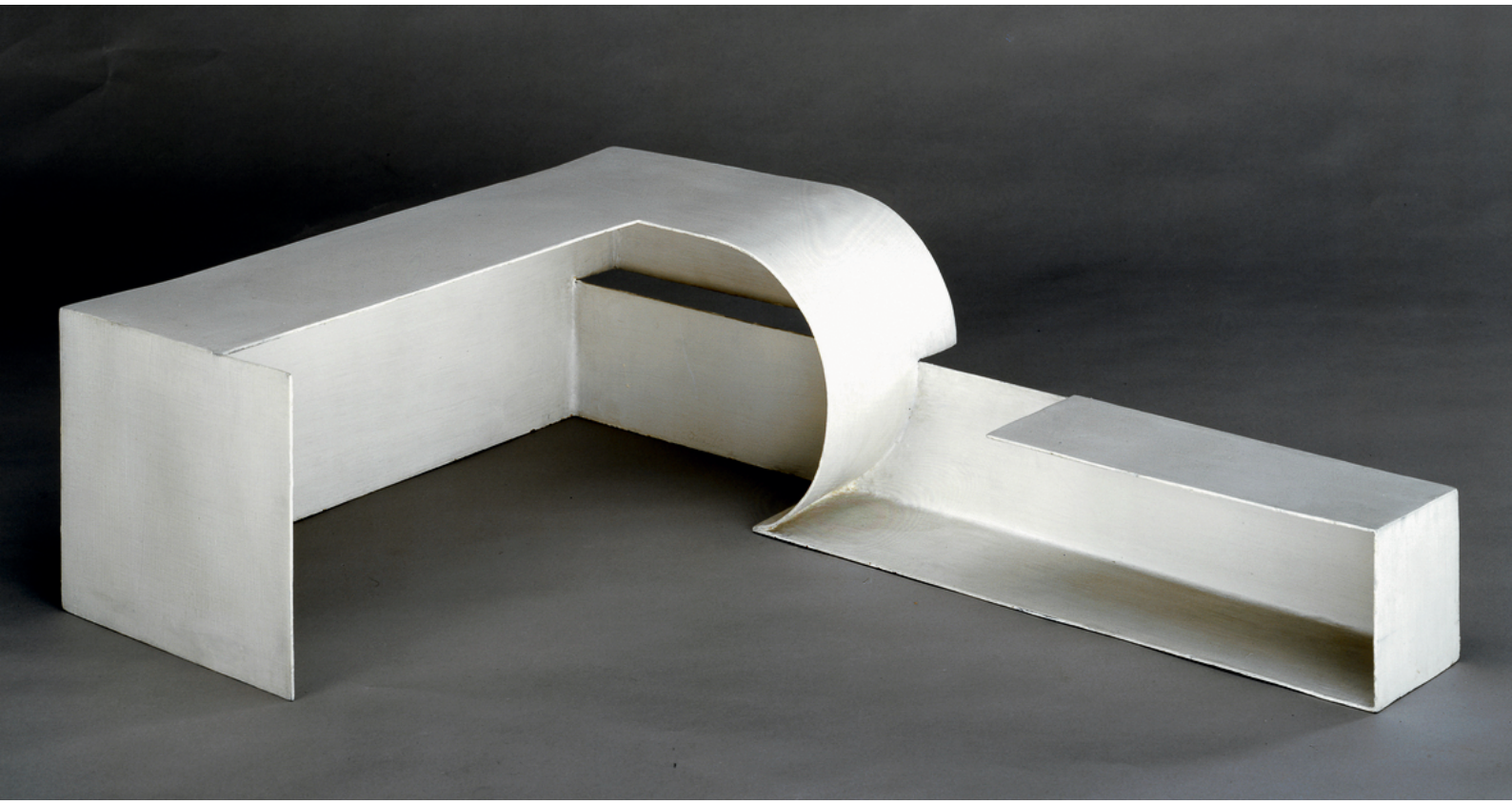


7 Katarzyna Kobro, *Rzeźba przestrzenna*, 1925. Repr. wg Kobro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, il. 17

twórczej i kształtującej myśli, celu, do jakiego się zmierza"[26]. Recenzję Tretera można uznać za typową dla większości wywodów zachowawczej krytyki, jedynie wśród artystów skrajnej awangardy twórczość Kobro mogła zyskiwać należne jej uznanie. *Rzeźby przestrzenne* były kolejnym etapem wprowadzania zależności formalnych, z którego wyłoniły się następnie dzieła całkowicie podporządkowane założeniom matematycznym – proporcji harmonicznej.

W końcu lat 20. pracownia Kobro przekształciła się w laboratorium nowej formy, w którym doszło do strukturalizacji rzeźby. Powstawanie rzeźb można nazwać urzeczowieniem procesu twórczego, przeradzaniem się idei w rzeczy matematyczne. Kobro stworzyła model kompozycji otwartej, o jednolitym systemie budowy wszystkich cząstek elementarnych. Następna faza jej twórczości, jaką stanowiły *Kompozycje przestrzenne*, nastąpiła już w okresie konsolidowania się kolejnego

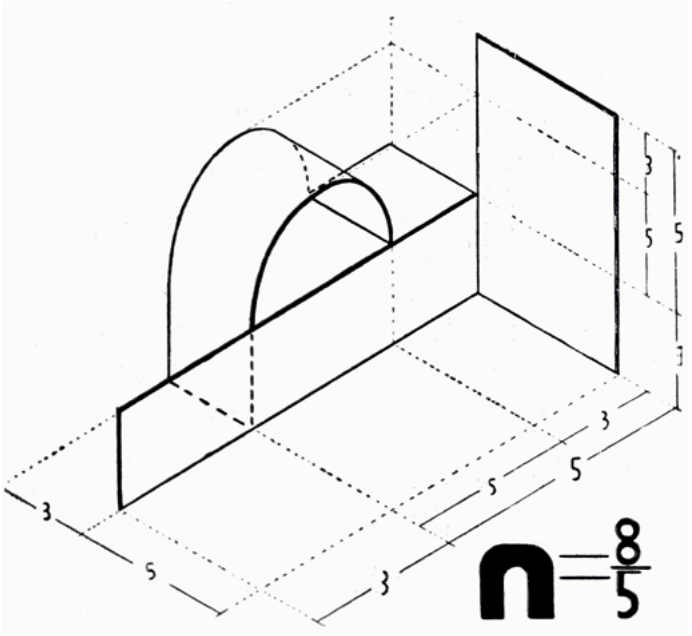
26. M. T. [Mieczysław Treter], „I wystawa grupy artystycznej Praesens", *Warszawianka*, nr 262 (26 IX 1926), s. 4.



8 Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 1*, 1925, Muzeum Sztuki w Łodzi.
Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi
Na I Wystawie Grupy Artystycznej Praesens była wystawiona jako „Rzeźba przestrzenna".

ugrupowania a. r. – „awangarda rzeczywista", do którego obok Strzemińskich wstąpił Stażewski, a następnie poeci Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Dążąc do wyrażenia wewnętrznej harmonii kształtów, Kobro przywołała doktrynę pitagorejską, według której liczby proste i ich wzajemne zależności zawarte są w strukturze żywych organizmów, a najbardziej naturalną proporcją jest „złoty podział". Spośród kolejnych przybliżeń proporcji harmonicznej wybrała relację 5:8, która odtąd miała stanowić nienaruszalną zasadę komponowania dzieł (**il. 9**). Przekształciła dynamikę konstrukcji o bogatych fakturalnie kształtach w purystyczne struktury, złożone z płaszczyzn łączonych pod kątem prostym i łuków pełnych, które przenosiły wytyczone przez nią podziały w niczym nieograniczoną przestrzeń. Budowała formę rzeźb w oparciu o wypreparowane z przestrzeni sześciany lub prostopadłościany, których wnętrze dzieliła, wykorzystując zależności zawarte w ciągu liczb naturalnych Leonarda z Pizy. Powstanie każdej kompozycji poprzedzała trójwymiarowa siatka linii, na którą nanoszone były wartości uzyskane z obliczeń. Rzeźby Kobro przeciwstawiały się tendencji przekształcania ich w kompozycje architektoniczne, dążyły do podporządkowania sobie otwartej przestrzeni.

Matematyczną strukturę rzeźb o rygorystycznie przestrzeganych proporcjach dopełniały założenia kolorystyczne, decydujące o sile oddziaływania formy. W początkach twórczości Kobro barwa stanowiła jedynie dopełnienie konstrukcji. Autorka poza oryginalnym kolorem materiału najczęściej wprowadzała biel i czerń. Dopiero w kolejnych dziełach kolor rozpoczął spełniać ważną, symboliczną rolę. Kobro poprzez barwę wyrażała jedyny w swoim rodzaju metafizyczny stosunek do światła. Pierwsze *Rzeźby przestrzenne* i wynikające z nich *Kompozycje* były monochromatyczne – białe. Biel pojmowaną jako barwa światła Kobro utożsamiała z metaforą ludzkiej świadomości, wywierającą wpływ na myśli i wyobraźnię, niemal automatycznie narzucającą sugestię głębi i czystość idei. Wprowadzenie przez Kobro do rzeźb kolorów podstawowych również nawiązywało do natury światła, a konkretnie do wrażeń wzrokowych, do w pełni rozpoznanej przez fizykę zdolności widzenia, zjawiska spektralnego rozszczepienia światła, często ujawnianego w realiach natury. Podobnie jak Piet Mondrian,



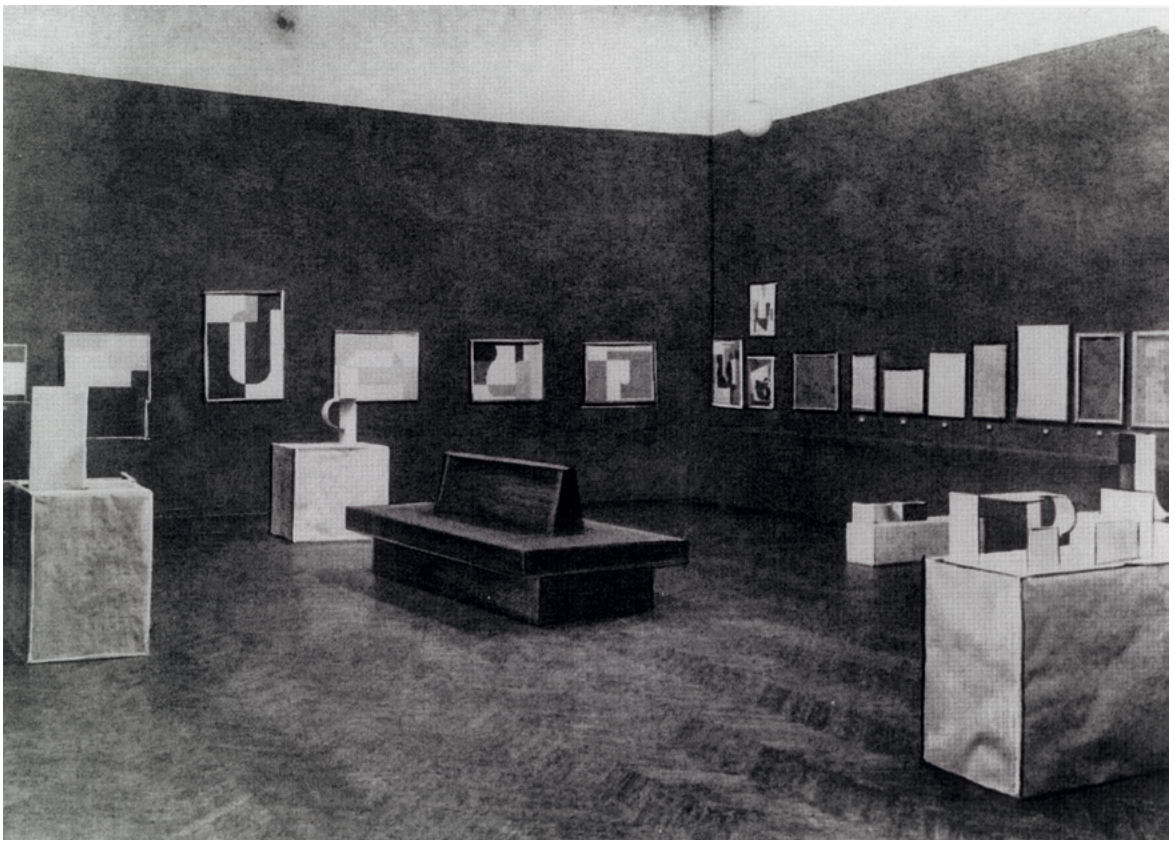
9 Katarzyna Kobro, *Wykres obliczeń stosunków liczbowych*. Repr. wg Kobro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, il. 39

10 Katarzyna Kobro, *Stosunek kolorów w przestrzeni*. Repr. wg Kobro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, il. 36

jako podstawę przyjęła wywodzącą się z analizy widma optycznego zasadę komponowania układów barwnych z kolorów podstawowych, zgodnie z którą „żółty promieniuje, niebieski oddala, a czerwony unosi się w przestrzeni”[27]. Blachy użyte do budowy struktur rzeźbiarskich zostały przeobrażone w dzielące przestrzeń płyty koloru[28], emitujące energię promieniowania: „Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności”[29] (**il. 10**).

W latach następnych Kobro dalej precyzowała język artystycznej wypowiedzi, rozszerzała sposoby oddziaływania struktur rzeźbiarskich. Formy przestrzenne budowane z malowanych blach często pojawiały się na wystawach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, Warszawie, Krakowie i Lwowie. Każda z rzeźb przygotowana jest do swobodnego oddziaływania na przestrzeń tak, że sposób ich ustawiania nie ma żadnego znaczenia. Zaproponowany przez Kobro model kondensacji formy – zawarty w obszarze sześcianu czy prostopadłościanu, którego każda część, zarówno widoczna, jak i niewidoczna, została pokryta przygotowaną do ekspozycji warstwą malarską – mógł być umieszczany w dowolnym układzie: w pionie, poziomie lub bokiem. Ustawiając *Kompozycje przestrzenne* na wszelkie możliwe sposoby, nie można ich było prezentować źle, a jedynie inaczej. Kobro przygotowała wprawdzie (na ilustracjach zamieszczonych w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*) pierwotne propozycje wystawiania rzeźb, ale sama eksponowała je w różnorodnych układach (**il. 11**), czego dowodem są nieliczne fotografie wykonane na

27. Mathieu H.J. Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915); cyt. za: Kenneth Frampton, „De Stijl”, tłum. Halina Andrzejewska, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. Tony Richardson, Nikos Stangos (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980), s. 228.
28. W czasie czyszczenia, łączenia połamanych blach i ponownego malowania *Kompozycji przestrzennych 2* i *4* (1928–1929) Utkin potraktował płaszczyzny rzeźb niewidoczne na fotografiach jak oderwane od całości obrazy neoplastyczne. Swobodnie pokrył je kolorami, nie próbując odkryć nadrzędnej zasady, która wyznaczyła dla każdej płyty określoną barwę. Pominął projekt Kobro *Stosunek kolorów w przestrzeni*, opublikowany w pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (il. 36). Dopiero w nowej rekonstrukcji układów barwnych *Kompozycji przestrzennych 2* i *4* (wykonanej w 2019 r. przez zespół w składzie: Janusz Zagrodzki, Ryszard Motkowicz, Anna Szklińska) usunięto błędy popełnione w 1948 r.
29. Kobro, Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, s. 44.

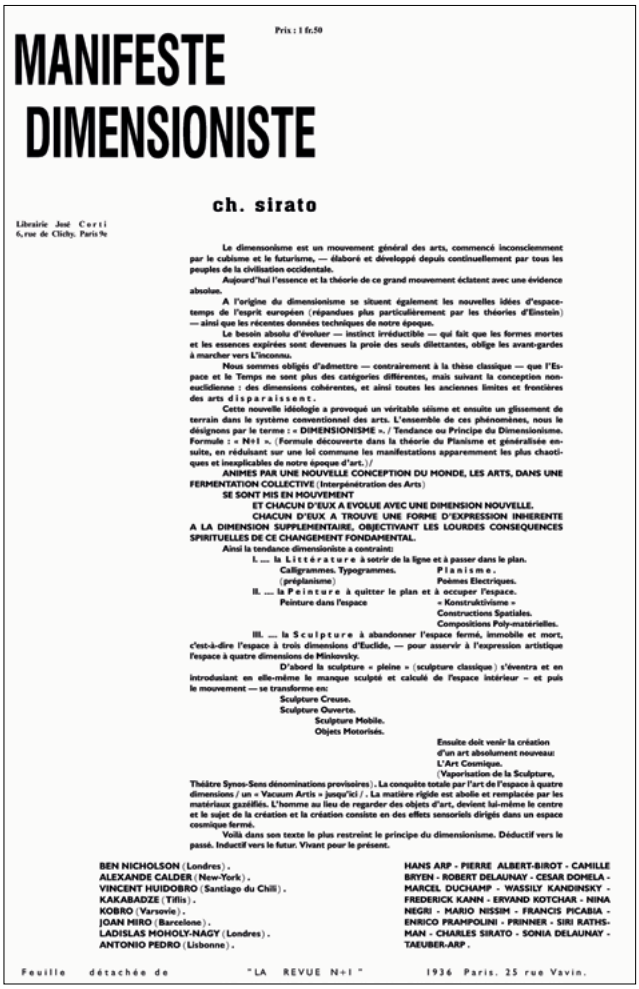


11 Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie (1933). Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, 1-K-6190
Rzeźby Katarzyny Kobro były eksponowane w zmienionych ustawieniach.

wystawach[30]. Każda z rzeźb miała różne możliwości istnienia w przestrzeni i prawdopodobnie wszystkie z nich zostały wykorzystane. Rzeźby można było dostosować do określonych sytuacji, komponując otoczenie. Stąd idea przezroczystych, szklanych, dematerializujących bryłę postumentów, stwarzających wrażenie unoszenia się form w przestrzeni.

Kobro w latach 20. i 30. nie wystawiała w Paryżu, niemniej reprodukcje jej dzieł w kolejnych numerach paryskiego organu międzynarodowej awangardy „Abstraction-Création. Art Non-Figuratif"[31] pozwoliły jej przekazać podstawowe założenia własnej twórczości artystom odwołującym się do problematyki „przestrzeni" i „czasu". W 1936 r. Kobro zaliczona została do grona 25 „wybitnych artystów ze wszystkich krajów", którzy zaakceptowali zredagowany przez Charlesa Sirato manifest nowego kierunku – „dimensjonizmu", skupiającego twórców aktywnie odnoszących się do kreowania dzieł w wielowymiarowej przestrzeni. Niektóre jego fragmenty powtarzały tezy zawarte w rozprawie Kobro i Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Podstawy podpisanego przez Kobro programu przyszłego działania zostały sformułowane nie tylko przez malarzy i rzeźbiarzy, lecz także pisarzy i poetów: „Przyjmujemy – w opozycji do tezy klasycznej – że Przestrzeń i Czas nie należą już do różnych kategorii, lecz – w przeciwieństwie do koncepcji Euklidesa – stają się wymiarami spójnymi, likwidując dawne limity i ograniczenia sztuki [...]. Zmuszamy [...] rzeźbę do opuszczenia przestrzeni zamkniętej, nieruchomej i martwej, czyli trójwymiarowej przestrzeni Euklidesa, aby podporządkować ekspresji artystycznej czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego". Założeniem *Manifeste Dimensioniste* było całkowite odrzucenie rzeźb klasycznych, figuralnych lub abstrakcyjnych brył, kształtowanych dla upamiętnienia wybranych

30. Fotografia potwierdza, że *Kompozycje przestrzenne* Kobro na wystawie Grupy Plastyków Nowoczesnych w Warszawie i Łodzi (1933) eksponowane były w zmienionych pozycjach.
31. Katarzyna Kobro, [inc.: L'action de sculpter...], *Abstraction-Création. Art Non-Figuratif*, nr 2 (1933), s. 27; nr 4 (1935), s. 19; nr 5 (1936), s. 15.



MANIFESTE DIMENSIONISTE

Prix : 1 fr.50

ch. sirato

Librairie José Corti
6, rue de Clichy. Paris 9e

Le dimensionisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie de ce grand mouvement éclatent avec une évidence absolue.

A l'origine du dimensionisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein) — ainsi que les récentes données techniques de notre époque.

Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui fait que les formes mortes et les essences expirées sont devenues la proie des seuls dilettantes, oblige les avant-gardes à marcher vers L'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique — que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme et ensuite un glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. L'ensemble de ces phénomènes, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONISME ». / Tendance ou Principe du Dimensionisme. Formule : « N+1 ». (Formule découverte dans la théorie du Planisme et généralisée ensuite, en réduisant sur une loi commune les manifestations apparemment les plus chaotiques et inexplicables de notre époque d'art.)/

ANIMES PAR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU MONDE, LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts)

SE SONT MIS EN MOUVEMENT

ET CHACUN D'EUX A EVOLUE AVEC UNE DIMENSION NOUVELLE.

CHACUN D'EUX A TROUVE UNE FORME D'EXPRESSION INHERENTE A LA DIMENSION SUPPLEMENTAIRE, OBJECTIVANT LES LOURDES CONSEQUENCES SPIRITUELLES DE CE CHANGEMENT FONDAMENTAL.

Ainsi la tendance dimensioniste a contraint:

I. .... la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan.
Calligrammes. Typogrammes. Planisme.
(préplanisme) Poèmes Electriques.

II. .... la Peinture à quitter le plan et à occuper l'espace.
Peinture dans l'espace « Konstruktivisme »
Constructions Spatiales.
Compositions Poly-matérielles.

III. .... la Sculpture à abandonner l'espace fermé, immobile et mort, c'est-à-dire l'espace à trois dimensions d'Euclide, — pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovsky.

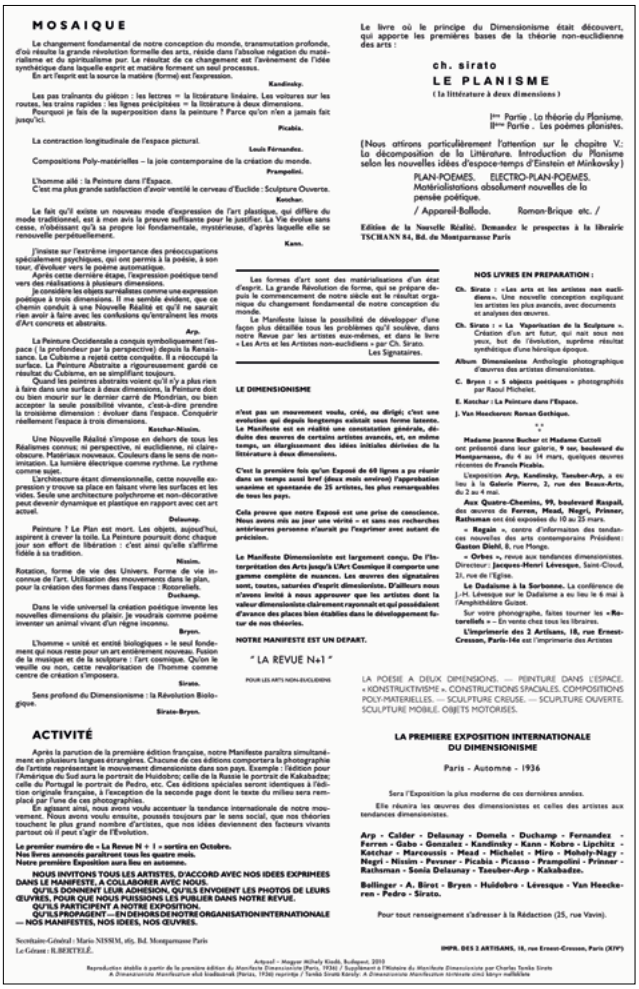
D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le manque sculpté et calculé de l'espace intérieur – et puis le mouvement — se transforme en:
Sculpture Creuse.
Sculpture Ouverte.
Sculpture Mobile.
Objets Motorisés.

Ensuite doit venir la création d'un art absolument nouveau:
L'Art Cosmique.
(Vaporisation de la Sculpture,
Théâtre Synos-Sens dénominations provisoires). La conquête totale par l'art de l'espace à quatre dimensions / un « Vacuum Artis » jusqu'ici / . La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gazéifiés. L'homme au lieu de regarder des objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

Voilà dans son texte le plus restreint le principe du dimensionisme. Déductif vers le passé. Inductif vers le futur. Vivant pour le présent.

BEN NICHOLSON (Londres) .
ALEXANDE CALDER (New-York) .
VINCENT HUIDOBRO (Santiago du Chili) .
KAKABADZE (Tiflis) .
KOBRO (Varsovie) .
JOAN MIRO (Barcelone) .
LADISLAS MOHOLY-NAGY (Londres) .
ANTONIO PEDRO (Lisbonne) .
HANS ARP - PIERRE ALBERT-BIROT - CAMILLE BRYEN - ROBERT DELAUNAY - CESAR DOMELA - MARCEL DUCHAMP - WASSILY KANDINSKY - FREDERICK KANN - ERVAND KOTCHAR - NINA NEGRI - MARIO NISSIM - FRANCIS PICABIA - ENRICO PRAMPOLINI - PRINNER - SIRI RATHSMAN - CHARLES SIRATO - SONIA DELAUNAY - TAEUBER-ARP .

Feuille détachée de "LA REVUE N+1" 1936 Paris. 25 rue Vavin.



MOSAIQUE

Le changement fondamental de notre conception du monde, transmutation profonde, d'où résulte la grande révolution formelle des arts, réside dans l'absolue négation du matérialisme et du spiritualisme pur. Le résultat de ce changement est l'avènement de l'idée synthétique dans laquelle esprit et matière forment un seul processus.
En art l'esprit est la source la matière (forme) est l'expression.
Kandinsky.

Les pas tralnants du piéton : les lettres = la lizsérature linéaire. Les voitures sur les routes, les trains rapides : les lignes précipitées = la littérature à deux dimensions.
Pourquoi je fais de la superposition dans la peinture ? Parce qu'on n'en a jamais fait jusqu'ici.
Picabia.

La contraction longitudinale de l'espace pictural.
Louis Fernandez.

Compositions Poly-matérielles – la joie contemporaine de la création du monde.
Prampolini.

L'homme allé : la Peinture dans l'Espace.
C'est ma plus grande satisfaction d'avoir ventilé le cerveau d'Euclide : Sculpture Ouverte.
Kotchar.

Le fait qu'il existe un nouveau mode d'expression de l'art plastique, qui diffère du mode traditionnel, est à mon avis la preuve suffisante pour le justifier. La Vie évolue sans cesse, n'obéissant qu'à sa propre loi fondamentale, mystérieuse, d'après laquelle elle se renouvelle perpétuellement.
Kann.

J'insiste sur l'extrême importance des préoccupations spécialement psychiques, qui ont permis à la poésie, à son tour, d'évoluer vers le poème automatique.
Après cette dernière étape, l'expression poétique tend vers des réalisations à plusieurs dimensions.
Je considère les objets surréalistes comme une expression poétique à trois dimensions. Il me semble évident, que ce chemin conduit à une Nouvelle Réalité et qu'il ne saurait rien avoir à faire avec les confusions qu'entraînent les mots d'Art concrets et abstraits.
Arp.

La Peinture Occidentale a conquis symboliquement l'espace (la profondeur par la perspective) depuis la Renaissance. Le Cubisme a rejeté cette conquête. Il a réoccupé la surface. La Peinture Abstraite a rigoureusement gardé ce résultat du Cubisme, en se simplifiant toujours.
Quand les peintres abstraits voient qu'il n'y a plus rien à faire dans une surface à deux dimensions, la Peinture doit ou bien mourir sur le dernier carré de Mondrian, ou bien accepter la seule possibilité vivante, c'est-à-dire prendre la troisième dimension : évoluer l'espace. Conquérir réellement l'espace à trois dimensions.
Kotchar-Nissim.

Une Nouvelle Réalité s'impose en dehors de tous les Réalismes connus: ni perspective, ni euclidienne, ni claire-obscure. Matériaux nouveaux. Couleurs dans le sens de non-imitation. La lumière électrique comme rythme. Le rythme comme sujet.
L'architecture étant dimensionnelle, cette nouvelle expression y trouve sa place en faisant vivre les surfaces et les vides. Seule une architecture polychrome et non-décorative peut devenir dynamique et plastique en rapport avec cet art actuel.
Delaunay.

Peinture ? Le Plan est mort. Les objets, aujourd'hui, aspirent à crever la toile. La Peinture pourrait donc chaque jour son effort de libération : c'est ainsi qu'elle s'affirme fidèle à sa tradition.
Nissim.

Rotation, forme de vie des Univers. Forme de vie inconnue de l'art. Utilisation des mouvements dans le plan, pour la création des formes dans l'espace : Rotoreliefs.
Duchamp.

Dans le vide universel la création poétique invente les nouvelles dimensions du plaisir. Je voudrais comme poème inventer un animal vivant d'un règne inconnu.
Bryen.

L'homme « unité et entité biologiques » le seul fondement qui nous reste pour un art entièrement nouveau. Fusion de la musique et de la sculpture : l'art cosmique. Qu'on le veuille ou non, cette revalorisation de l'homme comme centre de création s'impposera.
Sirato.

Sens profond du Dimensionisme : la Révolution Biologique.
Sirato-Bryen.

ACTIVITÉ

Après la parution de la première édition française, notre Manifeste paraîtra simultanément en plusieurs langues étrangères. Chacune de ces éditions comportera la photographie de l'artiste représentant le mouvement dimensionniste dans son pays. Exemple : l'édition pour l'Amérique du Sud aura le portrait de Huidobro; celle de la Russie le portrait de Kakabadze; celle du Portugal le portrait de Pedro, etc. Ces éditions spéciales seront identiques à l'édition originale française, à l'exception de la seconde page dont le texte du milieu sera remplacé par l'une de ces photographies.
En agissant ainsi, nous avons voulu accentuer la tendance internationale de notre mouvement. Nous avons voulu ensuite, pousser toujours par le sens social, que nos théories touchent le plus grand nombre d'artistes, que nos idées deviennent des facteurs vivants partout où il peut s'agir de l'Evolution.

Le premier numéro de « La Revue N + 1 » sortira en Octobre.
Nos livres annoncés paraîtront tous les quatre mois.
Notre première Exposition aura lieu en automne.

NOUS INVITONS TOUS LES ARTISTES, D'ACCORD AVEC NOS IDEES EXPRIMEES DANS LE MANIFESTE, A COLLABORER AVEC NOUS.
QU'ILS DONNENT LEUR ADHESION, QU'ILS ENVOIENT LES PHOTOS DE LEURS ŒUVRES, POUR QUE NOUS PUISSIONS LES PUBLIER DANS NOTRE REVUE.
QU'ILS PARTICIPENT A NOTRE EXPOSITION.
QU'ILS PROPAGENT — EN DEHORS DE NOTRE ORGANISATION INTERNATIONALE — NOS MANIFESTES, NOS IDEES, NOS ŒUVRES.

Secrétaire-Général : Mario NISSIM, 165, Bd. Montparnasse Paris
Le Gérant : R.BERTELÉ.

Le livre où le principe du Dimensionisme était découvert, qui apporte les premières bases de la théorie non-euclidienne des arts :

ch. sirato
LE PLANISME
(la littérature à deux dimensions)

Ière Partie . La théorie du Planisme.
IIème Partie . Les poèmes planistes.

(Nous attirons particulièrement l'attention sur le chapitre V.: La décomposition de la Littérature. Introduction du Planisme selon les nouvelles idées d'espace-temps d'Einstein et Minkovsky)

PLAN-POEMES. ELECTRO-PLAN-POEMES.
Matérialistations absolument nouvelles de la pensée poétique.
/ Appareil-Ballade. Roman-Brique etc. /

Edition de la Nouvelle Réalité. Demandez le prospectus à la librairie TSCHANN 84, Bd. du Montparnasse Paris

NOS LIVRES EN PREPARATION :

Ch. Sirato : « Les arts et les artistes non euclidiens ». Une nouvelle conception expliquant les artistes les plus avancés, avec documents et analyses des œuvres.

Ch. Sirato : « La Vaporisation de la Sculpture ». Création d'un art futur, qui naît sous nos yeux, but de l'évolution, suprême résultat synthétique d'une héroïque époque.

Album Dimensioniste Anthologie photographique d'œuvres des artistes dimensionistes.

C. Bryen : « 5 objects poétiques » photographiés par Raoul Michelet.

E. Kotchar : La Peinture dans l'Espace.

J. Van Heecheren: Roman Gothique.

* * *

Madame Jeanne Bucher et Madame Cuttoli ont présenté dans leur galerie, 9 ter, boulevard du Montparnasse, du 4 au 14 mars, quelques œuvres récentes de Francis Picabia.

L'exposition Arp, Kandinsky, Taeuber-Arp, a eu lieu à la Galerie Pierre, 2, rue des Beaux-Arts, du 2 au 4 mai.

Aux Quatre-Chemins, 99, boulevard Raspail, des œuvres de Ferren, Mead, Negri, Prinner, Rathsman ont été exposées du 10 au 25 mars.

« Regain », centre d'information des tendances nouvelles des arts contemporains Président : Gaston Diehl, 8, rue Monge.

« Orbes », revue aux tendances dimensionistes. Directeur : Jacques-Henri Lévesque, Saint-Cloud, 21, rue de l'Eglise.

Le Dadaïsme à la Sorbonne. La conférence de J.-H. Lévesque sur le Dadaïsme a eu lieu le 6 mai à l'Amphithéâtre Guizot.

Sur votre photographe, faites tourner les « Rotoreliefs » – En vente chez tous les libraires.

L'imprimerie des 2 Artisans, 18, rue Ernest-Cresson, Paris-14e est l'imprimerie des Artistes

Les formes d'art sont des matérialisations d'un état d'esprit. La grande Révolution de forme, qui se prépare depuis le commencement de notre siècle est le résultat organique du changement fondamental de notre conception du monde.
La Manifeste laisse la possibilité de développer d'une façon plus détaillée tous les problèmes qu'il soulève, dans notre Revue par les artistes eux-mêmes, et dans le livre « Les Arts et les Artistes non-euclidiens » par Ch. Sirato.
Les Signataires.

LE DIMENSIONISME

n'est pas un mouvement voulu, créé, ou dirigé; c'est une evolution qui depuis longtemps existait sous forme latente. Le Manifeste est en réalité une constatation générale, déduite des œuvres de certains artistes avancés, et, en même temps, un élargissement des idées initiales dérivées de la littérature à deux dimensions.

C'est la première fois qu'un Exposé de 60 lignes a pu réunir dans un temps aussi bref (deux mois environ) l'approbation unanime et spontanée de 25 artistes, les plus remarquables de tous les pays.

Cela prouve que notre Exposé est une prise de conscience. Nous avons mis au jour une vérité « et sans nos recherches antérieures personne n'aurait pu l'exprimer avec autant de précision.

Le Manifeste Dimensioniste est largement conçu. De l'interprétation des Arts jusqu'à L'Art Cosmique il comporte une gamme complète de nuances. Les œuvres des signataires sont, toutes, saturées d'esprit dimensioniste. D'ailleurs nous n'avons invité à nous approuver que les artistes dont la valeur dimensioniste clairement rayonnait et qui possédaient d'avance des places bien établies dans le développement futur de nos théories.

NOTRE MANIFESTE EST UN DEPART.

" LA REVUE N+1 "

POUR LES ARTS NON-EUCLIDIENS

LA POESIE A DEUX DIMENSIONS. — PEINTURE DANS L'ESPACE. « KONSTRUKTIVISME ». CONSTRUCTIONS SPACIALES. COMPOSITIONS POLY-MATERIELLES. — SCULPTURE CREUSE. — SCULPTURE OUVERTE. SCULPTURE MOBILE. OBJETS MOTORISES.

LA PREMIERE EXPOSITION INTERNATIONALE DU DIMENSIONISME

Paris - Automne - 1936

Sera l'Exposition la plus moderne de ces dernières années.
Elle réunira les œuvres des dimensionistes et celles des artistes aux tendances dimensionistes.

Arp - Calder - Delaunay - Domela - Duchamp - Fernandez - Ferren - Gabo - Gonzalez - Kandinsky - Kann - Kobro - Lipchitz - Kotchar - Marcoussis - Mead - Michelet - Miro - Moholy-Nagy - Negri - Nissim - Pevsner - Picabia - Picasso - Prampolini - Prinner - Rathsman - Sonia Delaunay - Taeuber-Arp - Kakabadze.

Bollinger - A. Birot - Bryen - Huidobro - Lévesque - Van Heecheren - Pedro - Sirato.

Pour tout renseignement s'adresser à la Rédaction (25, rue Vavin).

IMPR. DES 2 ARTISANS, 18, rue Ernest-Cresson, Paris (XIVe)

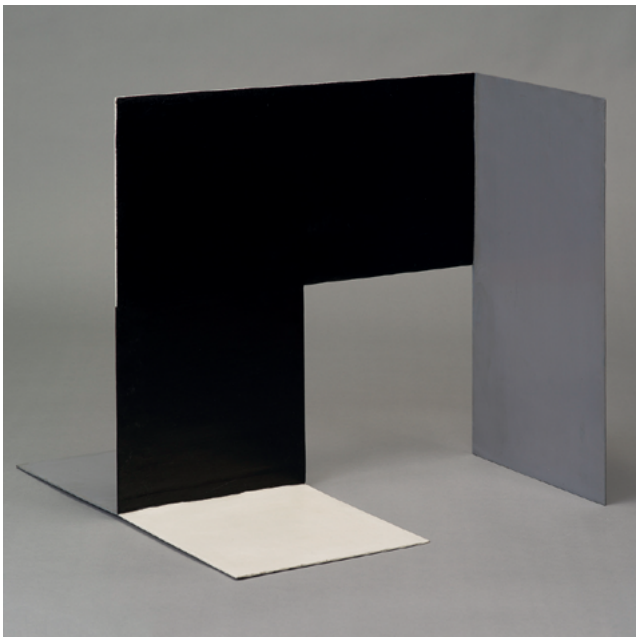
Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010
Reproduction établie à partir de la première édition du Manifeste Dimensioniste (Paris, 1936) / Supplément à l'Histoire du Manifeste Dimensioniste par Charles Tzenko Sirato
A Dimenzionista Manifesztum első kiadásainak (Paris, 1936) reprintje / Tzenko Sirato Károly: A Dimenzionista Manifesztum történetének könyv-mellékletei

12 a–b *Manifeste Dimensioniste* opublikowany jako wkładka do „La Revue N+1", 1936

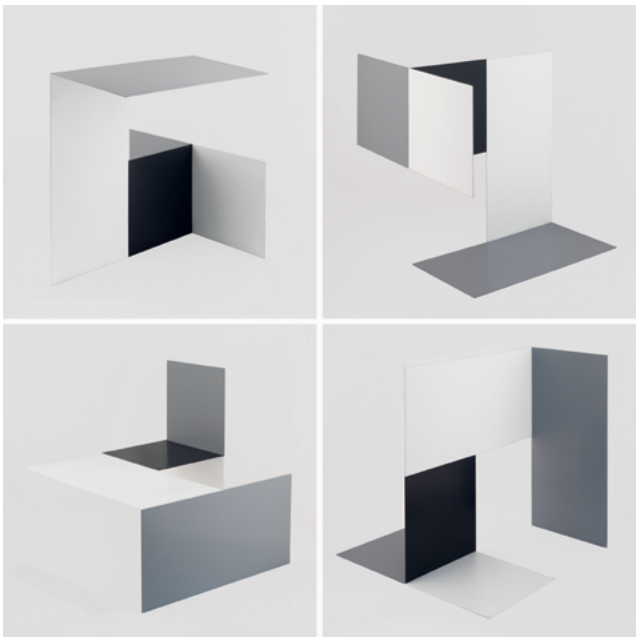
osób lub ważnych wydarzeń, i zastąpienie ich formami otwartymi na przestrzeń, wśród których istotną rolę spełniałyby obiekty mobilne i mechaniczne, aby ostatecznie stworzyć odpowiednie warunki dla sztuki napowietrznej, „fuzji muzyki i rzeźby", „całkowicie nowej – Sztuki Kosmicznej"[32]. Z głównym przesłaniem „dimensjonizmu" identyfikowali się Hans Arp, Albert Birot, Camille Bryen, Alexander Calder, Sonia i Robert Delaunay, César Domela, Marcel Duchamp, Vincent Huidobro, Wassilij Kandinski, Dawid Kakabadze, Frederick Kann, Katarzyna Kobro, Ervand Kotchar, Joan Miró, László Moholy-Nagy, Nina Negri, Mario Nissim, Ben Nicholson, Francis Picabia, Antonio Pedro, Enrico Prampolini, Siri Rathsman, Charles Sirato i Sophie Taeuber-Arp (**il. 12**).

Autorska wizja rzeźb przestrzennych zapewne podzieliłaby losy twórczości wielu artystów, których dokonania nie uzyskały powszechnego uznania za życia, a dzieła w przeważającej części uległy zniszczeniu, gdyby nie przemiany, jakie zaszły w kulturze polskiej po 1956 r. W Łodzi, a następnie w Warszawie, przygotowano wspomnianą już indywidualną prezentację dzieł Kobro i Strzemińskiego. Konsekwencją tej ważnej ekspozycji stała się w roku następnym wystawa *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne* w Galerie Denise René w Paryżu[33]. Kobro po raz pierwszy została pokazana w Paryżu, a jej dzieła zyskały zainteresowanie wielu krytyków i artystów. Wówczas Przyboś, który był jednym z organizatorów obu wystaw, w napisanym w 1958 r. artykule *Nowa Przestrzeń* wskazał na znaczenie poszukiwań

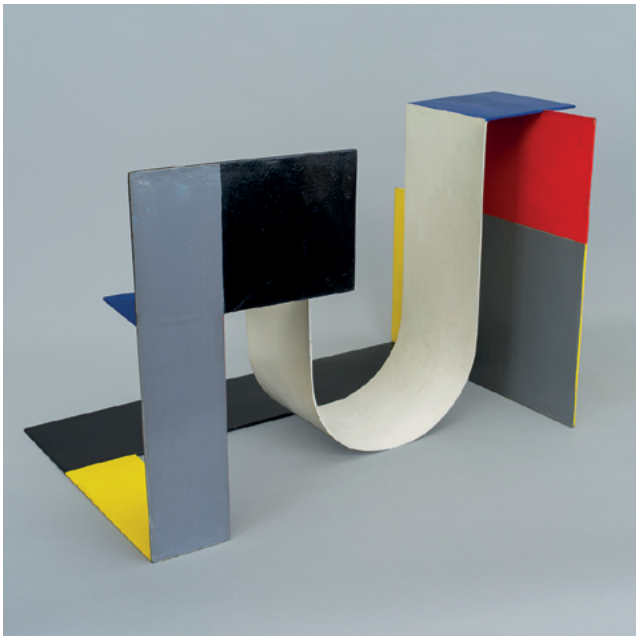
32. Charles Sirato, *Manifeste Dimensioniste*, wkładka do „La Revue N+1" (1936); tłum. Janusz Zagrodzki.
33. *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne. Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi, Henryk Stażewski. Novembre–décembre 1957. Galerie Denise René, 124 rue La Boétie, Paris*, kat. wyst. (Paris: Galerie Denise René, 1957).



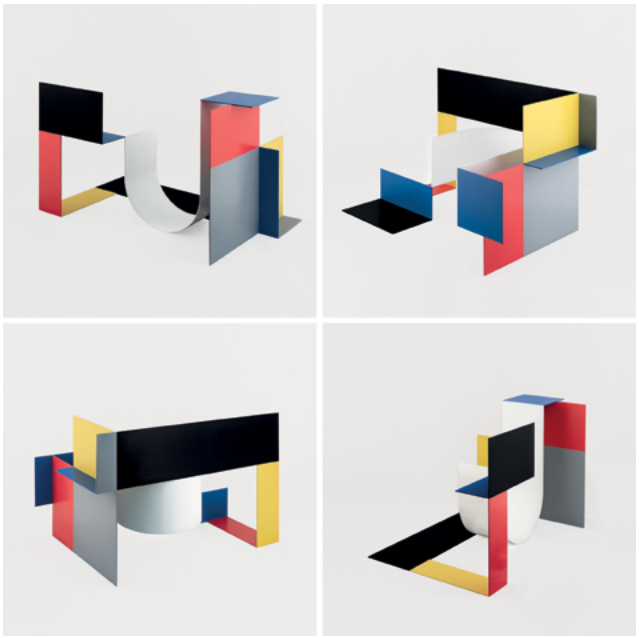
13 Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 2*, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi
Stan po restauracji w 1948 r.



14 Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 2*, 1928 / 2019. Fot. Anna Zagrodzka
Cztery ustawienia rzeźby w zrekonstruowanym układzie kolorów.



15 Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4*, 1929, Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi
Stan po restauracji w 1948 r.



16 Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4*, 1929 / 2019. Fot. Anna Zagrodzka
Cztery ustawienia rzeźby w zrekonstruowanym układzie kolorów.

Kobro, choć nie do końca rozumiał założenia jej twórczości: „Kobro od suprematyzmu w rzeźbie przeszła jak Strzemiński do unizmu. Podobnie jak obraz unistyczny jest zaprzeczeniem dotychczasowej zasady obrazu, a mianowicie zasady równoważenia kontrastu form i kolorów, rzeźba unistyczna odrzucała fundamentalną zasadę rzeźby: bryłowatość. Rzeźba unistyczna Kobro unicestwiała bryłę i stawała się kompozycją przestrzeni”[34].

34. Julian Przyboś, „Nowa przestrzeń”, w: id., *Linia i gwar. Szkice* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959), s. 238.

17 Unoszące się w przestrzeni rzeźby Katarzyny Kobro na wystawie *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło* w Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie (2021). Fot. Adam Gut

Niemal identycznie formułowane, powierzchowne sądy na temat twórczości Kobro, dokonywane na podstawie wymowy dzieł i tekstów Strzemińskiego oraz publicystyki Przybosia, przyjęła większość historyków polskich, ale także wielu badaczy światowej awangardy. Istotną rolę w wyciąganiu mylnych wniosków z analizy układów form i założeń kolorystycznych odegrały też rażące pomyłki popełnione przez Utkina w czasie rekonstrukcji z 1948 r. oraz schematy eksponowania i interpretowania dzieł Kobro, powielane na wielu wystawach przygotowywanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi[35]. Następstwem tych błędów było trwałe utożsamienie *Kompozycji przestrzennych* ze stacjonarnymi projektami nowej architektury. Nowatorstwo poszukiwań Kobro Przyboś w pełni docenił dopiero w 1966 r., dostrzegając wreszcie w otwartych, rozwijających się w przestrzeni płaszczyznach koloru ideę „rzeźb napowietrznych"[36]. Jego spostrzeżenie nie zyskało jednak popularności (**il. 13–17**).

Fascynacja żywiołem przestrzeni zawsze odgrywała ważną rolę w rzeźbiarskim kształtowaniu formy, ale dopiero twórczość Kobro nadała jej sens zupełnie nowy. Nawiązywanie łączności z wielowymiarową przestrzenią stało się podstawową cechą jej twórczości. Dla istnienia *Kompozycji przestrzennych* Kobro idealnym rozwiązaniem byłby stan swobodnego unoszenia – nieważkości, jaki można uzyskać w sferze pozaziemskiej. Moment, w którym intensywność oddziaływania czynników zewnętrznych wzajemnie się redukuje, nie działa siła ciężkości ani żadna inna siła, stworzenie wokół rzeźby

35. Nowe sposoby eksponowania unoszących się w przestrzeni rzeźb Kobro zostały zaprezentowane na wystawach: *Od Malewicza do Strzemińskiego. From Malevich to Strzemiński* (Radom, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia", 2017); *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji / Sculpture in Space* (Warszawa, Przestrzeń dla sztuki S2, 2019); *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło* (Warszawa: Fundacja Stefana Gierowskiego, 2021).

36. Julian Przyboś, „Rzeźba napowietrzna", *Poezja*, nr 1 (1966), s. 75–80.

stanu inercji, wrażenia, że obiekt utracił swój ciężar, choć jego masa nie uległa żadnym zmianom, w warunkach zbliżonych do życia na Ziemi jest możliwy tylko teoretycznie. Grawitacja nie daje się odczuć jedynie w niezwykle ograniczonym układzie odniesień, gdy przyciąganie jest pomijalnie małe, a unoszące się obiekty nie doznają przyspieszenia, wznoszą się i opadają swobodnie. Wyobraźnia i nauka przekształciły klasyczne odczuwanie przestrzeni i czasu. Zamiast pojmowania ich jako odrębnych bytów materii utworzyły z nich czasoprzestrzenną jedność. Odkrycia naukowe zdecydowanie rozszerzyły znaczenie twórczości artystów awangardy. Czas i przestrzeń, dotychczas niezmienne w swojej trwałości, przeobraziły się w wielkości dynamiczne, stając się podstawą wizji ciągle rozszerzającego się wszechświata.

BIBLIOGRAFIA

Katarzyna Kobro 1898–1951. W stulecie urodzin. Redakcja Elżbieta Fuchs et al. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998.

Rejniak-Majewska, Agnieszka. „Powroty do Kobro: rekonfiguracje mitu i figura «wielkiej artystki»". *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 163–173.

Zagrodzki, Janusz. *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2017.

Zagrodzki, Janusz. *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.

Zagrodzki, Janusz. *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji / Sculpture in Space*. Warszawa–Łódź: Przestrzeń dla sztuki S2, Wydawnictwo PWSFTviT, 2019.

Zagrodzki, Janusz. „Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro". W: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, 293–304. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.

SUMMARY

Sculptures Floating in Space by Janusz Zagrodzki

The works of Katarzyna Kobro (1898–1951) remained for many years in the shadow of Władysław Strzemiński's oeuvre. Friends of both artists, as well as the researchers of their artistic achievement, attributed the final form of her works and printed statements to Strzemiński. The significance of Kobro's oeuvre becomes fully clear when a precise analysis of the structure of her few sculptures, in which a union with space always played the most important role, is taken as the author's main message, instead of "sculptural Unism" and "architectural compositions" found in Strzemiński's theoretical texts, which are the usual focus in the majority of current studies.

A fusion with space and an option of free movement of forms and colours have always played the most important role in Kobro's sculptures. She transformed stationary elements typical of most sculptures into a dynamic construction that almost floated in the area designated for it. The potential movement of forms, or of a single form in an ensemble, was treated as a means of emphasising the dynamics rising within the system and radiating beyond its boundaries. The creation of Kobro's spatial sculptures proceeded in tandem with a gradual objectification of the creative process, a transformation of ideas into mathematical problems. Aiming to express the inner harmony of shapes, Kobro invoked the Pythagorean doctrine, according to which simple numbers and their interrelations are contained in the structure of living organisms, and the most natural proportion is the "golden ratio". Among the successive approximations of the harmonic proportion, she chose the 5:8 ratio, which became an inviolable principle for the composition of her works.

Each sculpture was prepared to interact freely with space. The model of condensation of form proposed by Kobro, contained within the area of a cube or a cuboid all of whose elements were slabs of colour, could be exhibited in any arrangement: vertically, horizontally, sideways or bottom up. Detached from the ground, the sculpture was freely moved; rotated; all the secrets of its construction were revealed. Kobro resisted the tendency to turn her floating sculptures into stationary architectural compositions; she sought to subjugate open space. The ideal solution for Kobro's *Spatial Compositions* to exert a full impact would be a state of weightlessness; this would ultimately create suitable conditions for the creation of an art of aerial "fusion of music and sculpture", a "completely new – Cosmic Art".

BIOGRAPHICAL NOTE

Janusz Zagrodzki is a theoretician of art, a creator of exhibitions, films on art and an independent art movement, graduate of the Department of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń (1966), a doctor of Humanistic Sciences of the Jagiellonian University (1979), a professor at the Film School in Łódź (2000), a curator at the Museum of Art in Łódź (1966–1987), a curator and deputy director for Modern Art at the National Museum in Warsaw (1987–1995), founder of independent authorial galleries Ślad and Ślad II (1978–1987). He has authored a number of publications on Polish avant-garde and modern art, including *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni* (1984), *Henryk Stażewski w kręgu awangardy* (2000), *Stefan Gierowski* (2005), *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji* (2010), *Władysław Strzemiński. Obrazy słów* (2014), *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi* (2017, 2021), *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji / Sculpture in Space* (2019), *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło* (2021).

NOTA BIOGRAFICZNA

Janusz Zagrodzki – teoretyk sztuki, twórca wystaw, filmów o sztuce i niezależnego ruchu artystycznego, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (1966), dr nauk humanistycznych UJ (1979), profesor PWSFTviT w Łodzi (2000), kurator Muzeum Sztuki w Łodzi (1966–1987), kurator i wicedyrektor do spraw sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Warszawie (1987–1995), założyciel niezależnych galerii autorskich Ślad i Ślad II (1978–1987). Autor publikacji o polskiej awangardzie i sztuce współczesnej, w tym m.in. *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni* (1984), *Henryk Stażewski w kręgu awangardy* (2000), *Stefan Gierowski* (2005), *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji* (2010), *Władysław Strzemiński. Obrazy słów* (2014), *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna XX wieku w przemysłowej Łodzi* (2017, 2021), *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji / Sculpture in Space* (2019), *Konfrontacje i Argumenty. Sztuka nowoczesna według założeń Galerii Krzywe Koło* (2021).