

*Małgorzata Jędrzejczyk*

## Formowanie życia.

### Katarzyna Kobro i jej koncepcja przestrzeni

Mimo upływu niemal wieku od momentu powstania pierwszych kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro, twórczość tej artystki wciąż pozostaje niedostatecznie opracowanym zagadnieniem badawczym. W czasach gdy przedwojenna awangarda artystyczna doczekała się szerokich i wnikliwych opracowań ze strony zarówno europejskich, jak i amerykańskich historyków sztuki, stworzona przez Kobro koncepcja rzeźby nadal stanowi dla badaczy poważne wyzwanie intelektualne. Twórczość Katarzyny Kobro to z jednej strony wyraz szerszego ruchu, zmierzającego do wypracowania nowych praw dla sztuki, które miały stać się gwarantem jej autonomii, z drugiej jednak – to również specyficzna próba realizacji awangardowego postulatu włączenia sztuki w misję przekształcania warunków życia zbiorowego. U Kobro problemy czysto artystyczne zostały powiązane z zaangażowaniem sztuki na rzecz zmiany społecznej, a to połączenie miało bazować przede wszystkim na zbliżeniu do siebie obszaru funkcjonowania dzieła sztuki oraz „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia”<sup>1</sup>. Twórczość Kobro to zatem próba zespolenia autoreferencyjnego języka sztuki, znamiennej dla międzywojennej awangardy oraz – tak różniącego się od niego – porządku pozaartystycznego. Czy zatem kolejna wielka utopia modernizmu?

### Nowa forma dla nowego życia

Centralnymi pojęciami, wokół których zbudowana została przez Kobro teoria i plastyczna formuła rzeźby, są przestrzeń i czas<sup>2</sup>. Według artystki, misja, jaką powinna realizować rzeźba, przedstawia się następująco:

<sup>1</sup> Pojęcie stworzone przez Meyera Schapiro. Por. M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych*, tłum. E. König-Krasińska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 280–301.

<sup>2</sup> Do najważniejszych teoretycznych wypowiedzi artystki należy napisana wspólnie z Władysławem Strzebińskim rozprawa *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasu-*

Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich czy innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy związanej z przestrzenią. [...] Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta<sup>3</sup>.

W tym tekście, ale też w innych wypowiedziach, Kobro z niezwykłą siłą podkreśla konieczność ustanowienia łączności rzeźby z przestrzenią, stworzenia continuum przestrzennego z otoczeniem. Ów proces otwierania się dzieła rzeźbiarskiego na przestrzeń oraz jego coraz doskonalsze powiązanie z nią wskazują na bardzo ważne zjawisko w dziejach sztuki – zbliżanie się do siebie pod względem formalnym oraz ideowym dwóch stosunkowo odległych od siebie obszarów: rzeźby i architektury. To naturalnie nie oznacza, że rzeźbiarskie realizacje Kobro powinny być odczytywane jako możliwe do urzeczywistnienia projekty architektoniczne. Celem sprowadzenia rzeźby i architektury na wspólny grunt rozważań jest ukazanie zmiany, jaka następuje u Kobro w formule rzeźby, dla której cel zaczyna stanowić zespolenie dzieła sztuki z przestrzenią. Owo połączenie artystka uzyskała za sprawą uczynienia przestrzeni jednym z elementów współtworzących rzeźbę oraz skomponowania całego dzieła według rytmu czasoprzestrzennego<sup>4</sup>.

Stworzona przez Katarzynę Kobro koncepcja rzeźby, oprócz podkreślania roli przestrzeni jako budulca i narzędzia formującego obiekt sztuki, daje równocześnie wyraz przeświadczeniu, że dzieło plastyczne trójwymiarowe jest zjawiskiem istniejącym także w czasie. Czas pojawia się u Kobro na dwóch płaszczyznach: jako kategoria związana z budową, formą dzieła, ale także jako element procesu percepcji rzeźby, co prowadzi do tego, że również odbiorca i jego akt odbioru stają się ważnym elementem dzieła sztuki. Według artystki zmienność widoków, jaka związana jest z rozłożeniem wartości kolorystycznych na elementach rzeźby, wpływa na akt percepcji, sprawiając, że obiekt sztuki zaczyna funkcjonować również w czasie<sup>5</sup>. Istniejące pomiędzy poszczególnymi częściami rzeźby luki, przerwy, puste miejsca – jak twierdziła artystka – mogą zostać połączone nie przez ogólne wrażenie

---

*przestrzennego* (Biblioteka „a.r”. Łódź 1931) oraz jej opinie wyrażone na łamach czasopism „Forma” (nr 3, 1935 i nr 4, 1936) „Europa” (nr 2, 1929).

<sup>3</sup> K. Kobro, *Wypowiedź bez tytułu* (incipit: „Dla ludzi niezdolnych do myślenia”), „Forma” 1935, nr 3, s. 14 (podaję za N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1999, s. 78).

<sup>4</sup> Interesujące w tym kontekście są dylematy ówczesnej architektury, która starała się sprostać zadaniu połączenia wnętrza z zewnątrz, połączenia architektury z krajobrazem, co zaobserwować można chociażby u Le Corbusiera, Ludwiga Miesa van der Rohe czy w wypowiedziach László Moholy-Nagy’ego. Por. L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, München 1929.

<sup>5</sup> Tym samym sztuka Kobro antycypuje zjawisko zainteresowania elementem czasowości, eksponowanej przez eksperymenty artystyczne drugiej połowy XX wieku, takie jak chociażby działania artystów związanych z Land Artem czy sztuką performance.

wzrokowe, ale przez ruch generowany przez odbiorcę<sup>6</sup>. Każda z płaszczyzn rzutowych oddzielona jest odcinkami czasowymi, w trakcie których odbiorca zmienia swoje położenie i przez to umożliwia wyłonienie się kolejnej konstelacji kształtów przestrzennych. Ruch odbiorcy jest zatem integralnym elementem rytmu dzieła, a odbiorca współtworzy ten rytm. Jak podkreślała Kobro, zadaniem trójwymiarowych dzieł sztuki jest „od poszczególnych kształtów, które mają charakter czysto przestrzenny i pozaczasowy, poprzez rytm potencjalny zbudować przejście do rytmu całego dzieła sztuki, do rytmu jawnego, który całe dzieło sztuki wiąże w jedną całość czasoprzestrzenną”<sup>7</sup>. Rytm w dziełach artystki musi być zatem doświadczany, forma rzeźby musi być uzupełniana przez przystanki i poruszanie się odbiorcy. W ten sposób odbiorca jest w stanie dostrzegać coraz to nowe kształty i elementy rzeźby, które wcześniej pozostawały dla jego percepcji niedostępne.

Opisana powyżej szczególna formuła rzeźby autorstwa Katarzyny Kobro wyraźnie wskazuje na rozszerzenie obszaru zainteresowania artystki na zjawiska czasu i przestrzeni. Dochodzi tu również do sprzężenia problemów czysto estetycznych z zagadnieniem kształtowania przestrzeni i otoczenia człowieka – otoczenia rozumianego jako przestrzeń życia codziennego, którego częścią jest przestrzeń konstrukcji architektonicznych i formacji urbanistycznych. Rola, jaką przestrzeń i czas odgrywają w jej rzeźbach, myślenie kategoriami w wielu przypadkach bliższymi architekturze aniżeli rzeźbie, ma swoje daleko idące konsekwencje nie tylko dla samej jego formy, ale i dla wymowy ideowej dzieła.

W myśleniu o sztuce moderny bardzo żywe jest przeświadczenie o tkwiącym w niej podziale na tendencje uwypuklające autonomię sztuki oraz na działania, które miały sprawić, że sztuka stanie się użyteczna, rozpuści się w życiu<sup>8</sup>. Odnośnie do tej pierwszej tendencji można przypomnieć chociażby doktrynę modernistycznego wizualnego doświadczania sztuki, traktowanego jako czysta, nieredukowalna kategoria, „odizolowana od innych porządków doświadczenia”. Zgodnie z tą koncepcją, dzieło sztuki miałoby być postrzegane jako nośnik pozaczasowych i uniwersalnych, możliwych do „wypatrzenia” wartości<sup>9</sup>. Na przeciwnym biegunie plasowałoby się natomiast tak powszechne, m.in. w kręgu rosyjskich konstruktywistów, szczególne rozumienie sztuki jako działań, które mają się zespolic z życiem. Postulowano, by w ów proces głębokich zmian ustrojowych i artystycznych włączyć również artystów i sztukę. Osip Brik pisał: „Nie rozumiemy dlaczego człowiek malujący obrazy stoi pod względem duchowym wyżej od człowieka wytwarzającego tkaniny.

---

<sup>6</sup> Nie tylko chodzi tutaj tylko o możliwość dosłownego ruchu dookoła rzeźby. W równym stopniu Kobro odnosi się do aktywności uzyskanej przez wprowadzenie w ruch gałek ocznych i wewnętrznego, wytwarzanego w odbiorcy poczucia następstwa czasowego, a także do programowego odautorskiego założenia, że odbiorca wręcz musi, a nie tylko może się przemieszczać.

<sup>7</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, s. 87.

<sup>8</sup> Por. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA, 1977.

<sup>9</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 12.

Uważamy, że nie rodzaj zajęcia określa poziom duchowy człowieka, lecz stopień jego twórczego talentu [...]. Twierdzimy, że architekci, rzeźbiarze, malarze są takimi samymi robotnikami jak inżynierowie, metalowcy, włókniarze, stolarze i inni”<sup>10</sup>. Przedmiot sztuki, by oderwać się od starego, burżuazyjnego porządku, miał stać się wytworem nowego proletariackiego społeczeństwa, kolektywnego systemu myślenia, nałożono zatem na niego obowiązki i powinności wobec świata, w ramach którego miał funkcjonować<sup>11</sup>. Sztuka miała zostać postawiona na równi z życiem, miała się w nie wtopić, odrzucając swoją burżuazyjną alienację i hermetyczność<sup>12</sup>.

Rozpatrując na tym tle sztukę Kobro, wydaje się, że choć jej koncepcja rzeźby tak wyraźnie podnosi kwestie spojenia się dzieła z jego otoczeniem, to jednak dystansuje się wobec tak rozumianego społecznego zaangażowania sztuki. Chociaż artystka dążyła do włączenia sztuki w życie, to jednak dokonać tego zamierzała przez wypracowanie uniwersalnych, racjonalnych praw i przez otwarcie rzeźby na przestrzeń, a nie poprzez służalczą postawę sztuki wobec człowieka czy poprzez czynienie jej łatwiejszą w odbiorze. Tezę tę wspiera fakt, że Kobro, po opuszczeniu Rosji i przeprowadzeniu się wraz ze Strzemińskim do Polski, zaczęła odchodzić od języka charakterystycznego dla związanej z konstruktywizmem rosyjskiej awangardy artystycznej na rzecz własnej koncepcji rzeźby, którą określiła mianem „kompozycji przestrzennej”. Celem Kobro stało się uczynienie elementem sztuki takich działań, które odnoszą się do aktywności człowieka w otaczającej przestrzeni i które w tej aktywności poszukają dla siebie punktu wyjścia, a nie ostatecznego celu. Zaangażowania sztuki w działania na rzecz zmiany społecznej artystka, a po części i Strzemiński, nie upatrywała w procesie czynienia sztuki łatwiejszą w odbiorze. Wręcz przeciwnie, sztuka, trzymając się wytyczonych jej celów i eksperymentując w obszarze stosowanych rozwiązań formalnych, ma wpływać na wypracowanie u odbiorcy umiejętności obcowania z nowymi formami plastycznymi. Kobro i Strzemiński nie odrzucali samego dążenia do powiązania sztuki i życia, jednak nie chcieli, by odbywało się to ze szkodą dla samej sztuki. Ich celem było kształtowanie poprzez sztukę nowoczesnego odbiorcy i nowoczesnego społeczeństwa, gotowych na kontakt z eksperymentatorskimi przejawami awangardowego języka form plastycznych. Kobro i Strzemiński sprzeciwiali się sztuce agitacyjnej (przynajmniej w latach międzywojennych), sztykowali własną koncepcję sztuki zaangażowanej, w której społeczno-polityczny wymiar logicznie wynikałby ze specyfiki danej formy artystycznej. Jak pisał Strzemiński w drugim komunikacie grupy „a.r.”, pod którym podpisali się też pozostali członkowie ugrupowania, w tym Kobro,

masowy skok ku kulturze, widoczny nie tylko w Rosji, ale i – w zawężonym zakresie – w państwach powstałych po wojnie, daje jako produkt uboczny swojej gwałtowności

<sup>10</sup> O. Brik, *Na porządku dziennym*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 303–304.

<sup>11</sup> Por. treść programu Pierwszej Roboczej Grupy Konstruktywistów z 1921 roku.

<sup>12</sup> G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006, s. 53.

i przejściowości, objawy półkultury. Fakt przejściowości, niedociągnięcia poziomu kulturalnego mas, wyraża się w żądaniach stawianych sztuce: żeby sztuka była jednym z przemijających, poręcznych, dziennikarskich środków przyspieszania procesu kultury mas; żeby sztuka w imię „umasowienia” – obniżyła swój poziom. Sztuka jest potężnym sposobem oddziaływania na społeczny proces, ale żądania teraz stawiane są tego rodzaju, że uniemożliwiają samą sztukę [...] Sztuka jest sublimowaną zabawą, najwyższą formą odpoczynku po pracy. [...] Społeczne oddziaływanie sztuki jest więc pośrednie: przez uwznioślenie pewnych nastawień uczuciowo-woluntarystycznych przenika z odpoczynku w pracę człowieka, w pełny zakres życia ludzkiego<sup>13</sup>.

Oddziaływanie na odbiorcę przez przekształcenie otoczenia, w którym żyje, ustanowienie go jednym z elementów tego systemu to zadania, które za sprawą działalności artystów, takich jak Kobra, zostają przeniesione na grunt sztuk plastycznych. Nie chodzi tu jednak o tworzenie projektów dla wielkoskalowych realizacji czy rozwiązań, które można bezpośrednio przenieść w codzienne otoczenie człowieka. Sztuka Kobra funkcjonuje na metapoziomie, ponad utylitarnym czy dosłownym obszarem zastosowania wypracowanych przez nią rozwiązań. Kompozycje przestrzenne Kobra należy postrzegać raczej jako eksperyment myślowy, jako kondensację praw i zasad, na których powinno się opierać funkcjonowanie człowieka w świecie wraz z towarzyszącymi mu w nim architekturą, sztuką czy wzornictwem przemysłowym. Rzeźby Kobra funkcjonują jako szkic czy fenomen na kształt modelu architektonicznego, rozumianego jako figura myślowa, jako eksperymentowanie przeprowadzone na percepcji. To, co Kobra za sprawą swoich rzeźb starała się uchwycić i skonkretyzować, to przestrzeń, która w latach 20. nie była jeszcze rozumiana jako zjawisko oparte na fenomenologicznych relacjach czy jako zjawisko konstruowane społecznie, kulturowo lub politycznie.

Zaskakująco zbieżna z poszukiwaniami artystycznymi Kobra jest sformułowana niemal w tym samym czasie koncepcja miasta przestrzennego Friedricha Kieslera. Jego *Raumstadt* to była rzeźbiarsko-architektoniczna konstrukcja, która powstała w 1925 roku jako aranżacja Pawilonu Austriackiego na Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Została zbudowana z przecinających się prostokątnych i kwadratowych stelaży, po części wypełnionych jednokolorową płaszczyzną lub projektami dekoracji teatralnych i planami architektonicznymi. Część pól pozostała jednak pusta, umożliwiając tym samym przestrzenny, nieliniowy dialog poszczególnych fragmentów instalacji, niekoniecznie leżących w swoim bezpośrednim sąsiedztwie. W tej pracy czytelne stają się związki Kieslera z twórczością artystów z De Stijl, z którym to ugrupowaniem twórca w tym samym roku rozpoczął bliską współpracę<sup>14</sup>. *Raumstadt* była to przestrzenna, niemal zawieszona w powietrzu

<sup>13</sup> J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobra i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 88.

<sup>14</sup> Oprócz projektu przygotowanego przez Melnikova była to jedyna realizacja, która swoim nowatorskim podejściem do przestrzeni, eksponowaniem jej jako elementu budującego formę artystyczną, spotkała się z uznaniem Theo van Doesburga. W efekcie van Doesburg zaprosił Kieslera do współpracy.

struktura, kondensująca rozwiązania stanowiące alternatywę dla typowych ośrodków miejskich. Kieslerowska koncepcja nowoczesnego miasta znalazła swoje teoretyczne opracowanie w *Manifestie* artysty, który Kiesler w 1925 roku opublikował na łamach czasopisma „De Stijl”<sup>15</sup>. Kiesler głosił w tym tekście, że nowoczesne przestrzenie życia człowieka mają być miastami obszarami zdecentralizowanymi, w których zacierają się granice między przedmieściami a centrum i które funkcjonują w czasie i przestrzeni (mają rozwijać się nie tylko wzdłuż i w szerz, ale też ku górze, są zawieszane w powietrzu, a ich przestrzenna organizacja ma wymiar czasowy). Ta wizja miała zastąpić ośrodki miejskie definiowane przez ściany i mury, pozwolić na przekształcenie tkanki miejskiej w globalną sieć powiązań, bez granic i uniwersalnych podziałów. Należy podkreślić, że koncepcja Kieslera nie była gotowym scenariuszem dla nowoczesnego miasta. To, co zaproponował – i w tym aspekcie jest on bardzo bliski twórczości Katarzyny Kobro – to był przełożony na formę plastyczną zestaw problemów, z którymi twórcy mają się mierzyć, oraz kierunków, w których mają podążyć, myśląc o projektowaniu i modelowaniu przestrzeni życia człowieka. Podobnie jak u Kobro, także i tu bardzo wyraźnie dochodzi do głosu powiązanie zagadnień formalnych z ich społecznym oddziaływaniem i potencjałem do transformacji zbiorowych warunków życia. Owo szybowanie, zawieszenie w powietrzu tej pokazanej w 1925 roku struktury plastycznej, koresponduje z postulowanym przez autora modelem funkcjonowania w takiej nowej przestrzeni miejskiej: oderwanie od ziemi to na poziomie konceptualnym krok ku zerwaniu ze statyką życia, krok ku nowemu doświadczeniu przestrzennemu, poszerzeniu możliwości percepcji. To natomiast prowadzić ma do uwolnienia myśli i wyobraźni ludzkiej z dotychczasowych schematów i otworzenia nowych dróg, którymi w swoim codziennym funkcjonowaniu będzie podążał człowiek. Jak zauważył podczas swojego wygłoszonego w 2009 roku w Fundacji Kieslera wykładu Len Pitkowsky: „Nasz właściwy byt zakotwiczony jest w przestrzeni naszego wnętrza, które nie jest tylko ciałem. To przestrzeń naszej wyobraźni – przestrzeń innego, nieograniczonego wymiaru. Każdy nią dysponuje, ale nie każdy wie, jak z niej korzystać i nie każdy ma zdolność do jej rozbudowania”<sup>16</sup>.

Postulowane przez Kieslera wprowadzenie nowych stosunków przestrzennych, otwarcie formy rzeźbiarskiej i architektonicznej na przestrzeń, zniwelowanie granic, a zamiast tego zastąpienie pojedynczych miast globalną siecią powiązań miało zapewnić nowe warunki życia i tym samym działać na rzecz głębokiej przemiany intelektualnej, a w konsekwencji i zmiany społecznej. Ta myśl Kieslera nieustannie powracała w jego późniejszych realizacjach, a jej apogeum artysta osiągnął w swoim nigdy niezrealizowanym projekcie *Endless House*, będącym próbą powiązania

---

<sup>15</sup> F. Kiesler, *Manifest Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur*, „De Stijl”, 6: 10/11 (1924–1925), s. 141–147.

<sup>16</sup> Wykład wygłoszony w kwietniu 2009 roku w Fundacji Kieslera w Wiedniu. Tłumaczenie autorki.

rytmu form rzeźbiarskich z rytmem życia człowieka<sup>17</sup>. *Endless House* to hybryda łącząca w sobie elementy rzeźbiarskie i architektoniczne. Miała to być wydrążona we wnętrzu bryła architektoniczna, złożona z płynnie przenikających się sferycznych komponentów, które we wnętrzu tworzyłyby continuum przestrzenne. Prześwity, otwarcia w ramach tej struktury miały zagwarantować łączność wnętrza z otoczeniem. Tak jak w przypadku *Raumstadt*, ta realizacja również funkcjonuje jedynie jako model – figura myślowa, w której relacje, zależności, zestawienie form, wykorzystanie określonych materiałów może być przetestowane i wyrażone w skondensowanej formie plastycznej. Dzieło sztuki staje się obszarem nieograniczonego rozchodzenia się wyobraźni, kondensatem modelowych rozwiązań formalnych. Warto zestawić tę pracę z – pod względem formalnym bardzo zbliżoną do niej – najpóźniejszą zachowaną abstrakcyjną rzeźbą Katarzyny Kobro – *Kompozycją przestrzenną (9)* z roku 1933<sup>18</sup>. Podobnie jak u Kieslera, wyraźnie zwraca w niej uwagę odejście od mocno zgeometryzowanych, opartych na precyzyjnie wyliczonym systemie wielkości kształtach, na rzecz form bardziej organicznych, trudniejszych do zdefiniowania czy wyjaśnienia za pomocą spójnego systemu liczbowego. Oczywiście nie były to formy całkiem przypadkowe, jednak reżim pionów i poziomów zostaje tu przekuty w miękką, falującą linię giętej blachy, a rzeźba jeszcze płynniej niż we wcześniejszych realizacjach Kobro nawiązuje dialog z przestrzenią. Czy jest to subtelny zwrot z stronę wypartej w dobie prymatu konstrukcji cielesności? Być może Kobro weszła tu na drogę, którą zdolni byli podążyć dopiero artyści drugiej połowy XX wieku, starający się przełamać anonimowy, sterylny, zunifikowany i zrationalizowany język modernizmu lat 20. i 30.? Takie właśnie przejście dostrzec można w twórczości Kieslera, gdzie początkowy język zgeometryzowanych podziałów charakterystycznych dla neoplastycyzmu został zastąpiony płynnymi, przenikającymi się kształtami, przywołującymi – u austriackiego twórcy wrażenie to dodatkowo jest wzmocnione przez użyty materiał – asocjacje ze światem form organicznych. *Endless House* pomyślany był przez autora jako o wiele bardziej dosłowna i bezpośrednia niż w przypadku Kobro próba kształtowania przestrzeni życia człowieka – jego pomysł zakładał dosłowne wejście, wprowadzenie odbiorcy do struktury formalnej dzieła, ale niewątpliwie wizja ta stanowi kontynuację problemów artystycznych, które bardzo wyraźnie wybrzmiały już w międzywojennej twórczości autorki *kompozycji przestrzennych*.

<sup>17</sup> *Endless House* to grupa modeli, względnie studiów rzeźbiarskich, które Kiesler stworzył w związku z pracą, zamówioną w 1958 roku do ogrodu Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Stypendium, które Kiesler wówczas otrzymał na ten cel, obejmowało stworzenie modelu i szkiców przygotowawczych. Ostatecznie powstało więcej modeli, które, jak „duży model” (w Whitney Museum, Nowy Jork), zaczęły funkcjonować jako samodzielne dzieła plastyczne.

<sup>18</sup> W tym czasie nadal, obok rzeźb o formach abstrakcyjnych, powstają przewijające się przez całą twórczość Kobro akty.

## Kobro a konstruowanie nowego świata

W najwcześniejszych znanych, pochodzących jeszcze z okresu rosyjskiego pracach Kobro, bez trudu można odnaleźć powiązania z twórczością Vladimira Tatlina czy Kazimierza Malewicza, z których pracami początkująca artystka zetknęła się podczas nauki w moskiewskich II Wolnych Pracowniach Artystycznych (Swomas)<sup>19</sup>. Być może nawet uczyła się na prowadzone przez Malewicza zajęcia, ale to nie zostało potwierdzone. Biorąc pod uwagę te kontakty oraz tworzone już w Polsce rzeźby, nasuwa się pytanie, w jakim stopniu powstająca już po wyjeździe z Rosji sztuka Kobro kontynuuje koncepcje i założenia znamienne dla rosyjskiego konstruktywizmu, a w jakim stopniu się od nich uniezależnia. Dążenie do ujęcia sztuki jako zracjonalizowanego, rozumowego procesu, artystka wyniosła prawdopodobnie ze środowiska rosyjskich konstruktywistów. Jednak pobyt w Polsce i kontakty ze środowiskami zachodnioeuropejskiej awangardy otworzyły nowe kierunki w myśleniu o sztuce.

Po wydarzeniach rewolucyjnych twórcy rosyjscy, również ci związani z konstruktywizmem, stanęli przed szansą budowania nowej wspólnoty społecznej i porządku politycznego, w ich mniemaniu wolnych od błędów dawnego ustroju. Chciano tak przeorganizować świat, by wyeliminować ze społeczeństwa nierówności ekonomiczne i stosunki oparte na hierarchicznej zależności, zatrzeć dążenia eksponujące partykularne interesy i ponadprzeciętne ambicje<sup>20</sup>. Konsekwencje zmian ustrojowych, jakie dotknęły sztukę, dotyczyły nie tylko samej jej definicji i określenia funkcji, ale znalazły swoje odbicie także w formie jaką nadawano dziełom. Pod koniec drugiego dziesięciolecia nowoczesne dzieło sztuki zaczyna być coraz wyraźniej pojmowane jako konstrukcja. Pojęcie konstrukcji rozszerzone zostało na inne sfery życia, na całokształt kultury, posłużyło do stworzenia pewnej ogólnej wizji nowoczesności – świata poddanego silnej racjonalizacji, który w marzeniu wielu zostanie skonstruowany, zbudowany od nowa. W efekcie indywidualność gestu artysty malującego pędzlem miała zostać zastąpiona przez obiektywizm form uzyskiwanych za pomocą takich narzędzi, jak cyrkiel czy linijka<sup>21</sup>. Terminy konstruowanie, konstrukcja, w języku rosyjskim zostały zapożyczone z terminologii odnoszącej się do zagadnień z obszaru tektoniki i przeniesione najpierw na teren dwuwymiarowych obiektów (czyli malarstwa), następnie reliefów (Tatlin), a w końcu użyte w odniesieniu do przestrzennych obiektów<sup>22</sup>. Pojęcie konstrukcji miało obiektywizować

<sup>19</sup> Do grupy tych dzieł należą *ToS75 – struktura, Konstrukcja wisząca (1)* (1921, rekonstrukcja 1972) czy *Konstrukcja wisząca 2* (1921/1922, zrekonstruowana w 1971). Por. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni...*, s. 28, 31. M. Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki, Łódź 2011, s. 30.

<sup>20</sup> G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki...*, s. 52.

<sup>21</sup> B. Fer, *The Language of Construction*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, red. B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, The Open University, Hong Kong 1993, s. 87–169, tu s. 88.

<sup>22</sup> Tamże, s. 100; N. Tarabukin, *From easel to the machine*, red. Ch. Benton, S. Bayley, Open University Press, 1976, s. 140.



dzieło, eliminować z niego takie elementy, jak subiektywizm, literackość, symbolizm, dekoracyjność, kreatywność, figurację. Wszechobecność konstrukcji wyraźnie wskazuje na przesunięcie, jakie zaszło w pojmowaniu sztuki, która była rozumiana już nie jako kreacja, ale jako inżynierska praca, działalność analogiczna do zadań podejmowanych w przemyśle lub w sektorze produkcyjnym. Takie elementy, jak przynależność artysty do określonej klasy czy płęć, traciły na znaczeniu, bo identyfikowano je jako powiązane ze starym porządkiem społecznym i sztuką burżuazyjną. Ciało, zmysłowość miały być przez ten nowy sposób tworzenia całkowicie eliminowane jako niemieszczące się w ramach, według których sztuka powinna być definiowana. Autorskie „ja”, jako przejaw symbolizmu, miało zniknąć<sup>23</sup>. Takie elementy, jak iluzjonizm, literackość, narracyjność, emocjonalność były kojarzone z obrazowaniem świata zewnętrznego, a więc jako akonstrukcyjne, programowo odrzucane. W okresie porewolucyjnym, tj. po 1917 roku, pojęcie konstrukcji nabrało dodatkowych znaczeń, a artysta postrzegany był jako konstruktor, budowniczy, który składa elementy dzieła w racjonalny układ. Określanie w ten sposób artysty niosło ze sobą konotacje inżynierskie, czego konsekwencją stało się postrzeganie aktywności na polu sztuki jako działalności mogącej być pożyteczną, przydatną dla społeczeństwa. Kształt dzieła był uprzednio zdeterminowany i miał wynikać z możliwości i właściwości użytych materiałów, a nie wewnętrznej idei twórcy. Za pomocą pojęcia konstrukcji artyści chcieli się odciąć od romantycznej wizji dzieła sztuki powstającego z natchnienia, a nie rozumowego eksperymentu; z indywidualności, psychologii i duchowości jego twórcy, a nie z pewnych obiektywnych praw i zasad tworzenia<sup>24</sup>. Oczywiście w przypadku takich twórców, jak Aleksander Rodczenko za takimi zbiektywizowanymi formami kryły się też określone deklaracje natury politycznej, sztuka była traktowana jako część rewolucyjnego zaangażowania, jednak jest to wątek, który w niniejszym opracowaniu nie będzie rozwijany.

Prace Kobro pochodzące z lat 1921–1922 noszą w swoich tytułach określenie „konstrukcja”, jednak już w 1924 roku artystka odchodzi od tej nazwy i decyduje się na używanie terminu „kompozycja”<sup>25</sup>. Patrząc z punktu widzenia kariery obu terminów w kręgu rosyjskiego konstruktywizmu, można dostrzec, że konstrukcja w pewnym momencie zaczęła być pojmowana w opozycji do kompozycji. W INCHUKU (Instytut Kultury Artystycznej) w roku 1921 odbyła się nawet seria debat poświęconych temu rozróżnieniu. Wśród wniosków, do jakich doszło obradujące gremium, znalazło się uznanie konstrukcji za termin adekwatny raczej do obiektów przestrzennych, zaś pojęcie kompozycji przypisano przede wszystkim

---

<sup>23</sup> B. Fer, *The Language...*, s. 127.

<sup>24</sup> Tamże, s. 115. Należy zaznaczyć, że od ok. połowy lat 20. to formalistyczne podejście zaczyna przyswajać marksistowską interpretację sztuki jako odbicia warunków społecznych i ekonomicznych panujących w danym czasie.

<sup>25</sup> N. Strzezińska, *Katarzyna Kobro...*, s. 95. Oprócz określenia kompozycja, które artystka najczęściej stosowała w odniesieniu do swoich prac lat 20. i początku 30., Kobro używała również określenia rzeźba abstrakcyjna.

pracom dwuwymiarowym, określonym głównie przez estetykę, a nie utylitaryzm, czyli w ówczesnej hierarchii plasujących się niżej niż bardziej postępowe od nich konstrukcje<sup>26</sup>. Ostatecznie uznano jednak, że rozróżnienie to należy odnieść przede wszystkim do sposobu pracy autora: konstrukcją określono efektywną organizację materialnych elementów dzieła, zaś kompozycją układ zgodny z uprzednio zdefiniowanym i konwencjonalnym znaczeniem<sup>27</sup>. Efektywne użycie materiałów przeciwstawione zostało nadmiarowi i dekoracyjności form w kompozycji. Doskonałym przykładem tego, jak na początku lat 20. rozumiano w Rosji nowoczesne dzieło sztuki, jest zrealizowana w ramach „laboratorium sztuki” OBMOCHU<sup>28</sup> i pokazana w 1921 roku w Moskwie wystawa  $5 \times 5 = 25$ . Na ekspozycji zaprezentowano prace młodych twórców, eksperymentujących, niekoniecznie na polu sztuki, z formą i materiałami. Warwara Stiepanowa pisała w towarzyszącym ekspozycji katalogu: „Technika i przemysł postawiły przed sztuką problem KONSTRUKCJI, aktywnego działania a nie kontemplacyjnego przedstawiania”<sup>29</sup>. Pokazane na wystawie konstrukcje (takim też tytułem była opatrzona przeważająca część prac) nosiły w sobie znamiona naukowego, technologicznego eksperymentu. Działania artystów miały charakter próby, badania określonych właściwości materiału czy testowania danej formy, połączeń kontrastujących ze sobą faktur. U Kobro ten etap jest zauważalny w jedynej znanej obecnie tego typu pracy, jaką jest *ToS75 – struktura* (1920, zaginiona).

Po wyjeździe z Rosji Kobro stopniowo zarzucała termin konstrukcja na rzecz kompozycji i potem konsekwentnie trzymała się już tego określenia. Zdaje się, że termin ten lepiej oddawał rytmiczny charakter jej rzeźbiarskich form, dzięki któremu miało stać się możliwe powiązanie dzieła sztuki z przestrzenią. Kompozycje rzeźbiarskie Katarzyny Kobro oparte są na zestawianiu stałych stosunków wielkości, a u ich podstaw leży ten sam rytm proporcji. Jest tu wewnątrz logika (każda część znajduje się w precyzyjnie określonym stosunku liczbowym do innych części), a choć kształty pomiędzy różnymi realizacjami są zmienne, to jednak umotywowane wspólnym systemem wyliczeń. Na tle innych realizacji plastycznych Katarzyny Kobro *Kompozycja przestrzenna (9)* (z 1933 r.) zdaje się być niedokończoną próbą jeszcze płynniejszego zespolenia świata form plastycznych i rytmu życia człowieka, leżącego u podstaw jej pozostałych kompozycji rzeźbiarskich.

Sztuka Kobro, poprzez tak wyraźne akcentowanie obecności odbiorcy i jego udziału w dopełnianiu formy artystycznej, przywróciła sztuce międzywojennej awangardy wypierane przez konstruktywistów „momenty” cielesne. Celem tej twórczości stało się również odbudowanie więzi między autoreferencyjnym obiektem sztuki i światem życia codziennego, a opublikowany dopiero w 1936 roku tekst

<sup>26</sup> B. Fer, *The Language...*, s. 101–102.

<sup>27</sup> Tamże, s. 104.

<sup>28</sup> OBMOCHU było to moskiewskie Zjednoczenie Młodych Artystów, stowarzyszenie związało się wśród studentów Wolnych Pracowni.

<sup>29</sup> Cytat za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni...*, s. 45.

*Funkcjonalizm* pomaga zrozumieć te dążenia<sup>30</sup>. Kobra pisała w nim o funkcjonalizmie jako o metodzie, która bada poszczególne momenty przebiegu życia codziennego i może pomóc wypracować formuły plastyczne, oddziałujące w sposób najbardziej bezpośredni na „układ życia codziennego”<sup>31</sup>. Te wypowiedzi zdają się współgrać z jej koncepcją rzeźby, w której układ elementów, ich wzajemne zestawienie ma formować rytm współgrający z rytmem życia człowieka – sekwencja przystanków i ruchu – i czynić go możliwie logicznym i umotywowanym. Ten system kształtów, oparty na elementach odpowiadających przemieszczaniu się i momentom zatrzymania, stanowić miał uniwersalną podstawę nie tylko dla kompozycji plastycznych, ale – jak podkreślone zostało w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego* – także kompozycji architektonicznych<sup>32</sup>. Nasuwa się jednak pytanie: czy ekonomia, efektywność precyzyjnie wyliczonych układów form miały być tymi elementami, które według Kobra będą w stanie przekształcać świat? Czy wypracowane w oparciu o funkcjonalizm formy plastyczne miały dosłownie formować przestrzeń życiową, czy „jedynie” tworzyć konceptualne ramy dla bycia w świecie? Zastanawiający jest rozdźwięk między tymi, pochodzącymi z roku 1936, wypowiedziami Kobra a jej praktyką artystyczną – wspomnianą już *Kompozycją przestrzenną* 9. Może ta rzeźba była wyrazem niemożności kształtowania poprzez sztukę „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia”, której nie da się sprowadzić do zracjonalizowanego schematu geometrycznego? Ta rzeźba skłania do refleksji, że Kobra zaczęła weryfikować formułę przestrzennego powiązania sztuki i odbiorcy, a jej twórczość stanowiła jednak niedokończoną próbę zespolenia świata form plastycznych i rytmu życia człowieka.

Można przypuszczać, że twórczość Katarzyny Kobra to przede wszystkim eksperyment na gruncie sztuki, a nie rozwiązanie, które bezpośrednio miały wpływać na funkcjonowanie człowieka w swoim codziennym, fizycznym otoczeniu. Twórczość artystyczna miała dokonywać przekształceń w sposobie myślenia, wypracowywać takie formy dla sztuki, które będą w stanie połączyć ją z rytmem życia, ale znajdowanie konkretnych rozwiązań, przenoszenie ich „na ulice”, znajdowało się już poza horyzontem najbliższych zainteresowań rzeźbiarki. Niemniej jednak, działania artystyczne zmierzające do integracji form plastycznych ze swoim otoczeniem, a przede wszystkim z odbiorcą, wykorzystywanie sztuki jako narzędzia modyfikowania, przekształcania zastanego kontekstu, kształtowania rzeczywistości to

<sup>30</sup> K. Kobra, *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4, s. 9–13.

<sup>31</sup> Tamże. Cytat za N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobra...*, s. 83. Autorka skierowała w tym tekście uwagę w stronę zasad naukowej organizacji pracy sformułowanych przez Karola Adamieckiego, który swoje badania poświęcił optymalnemu zorganizowaniu czynności składających się na pracę ludzką. Myśl Adamieckiego zakładała kierowanie pracą według wcześniej ułożonego wykresu działań, tak aby poszczególne etapy pracy były ze sobą ściślej i efektywniej powiązane i gdzie czasy trwania poszczególnych czynności oddzielone zostałyby od siebie przerwami – przystankami w pracy

<sup>32</sup> K. Kobra, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni...*, s. 12–13 (szczególnie rysunek na s. 12 i jego podpis).

wątki, które wyraźnie pojawiły się w sztuce Kobro i które z całą mocą rozwinęły się w sztuce drugiej połowy XX wieku. W latach 60. i 70. następuje nasilenie tych tendencji, a udział odbiorcy w procesie definiowania oraz dopełniania formy dzieła sztuki zaczyna być coraz wyraźniej podkreślany przez artystów i badaczy sztuki. Jak zaznaczył Jean-Royoux, działalność artystyczna miała stać się praktyką pozwalającą na uchwycenie procesu społecznego, psychologicznego czy językowego włączenia indywiduum w określoną przez mass media zdeformowaną rzeczywistość<sup>33</sup>. Sztuka Katarzyny Kobro tworzy inspirujący układ odniesień dla tego procesu wydobywania odbiorcy z „sytuacji spektaklu”, a początek XX wieku to nie tylko okres konceptualizacji zjawiska przestrzeni, ale również ważny moment dla redefiniowania relacji między dziełem sztuki a odbiorcą.

## Bibliografia

- Bomanowska M., *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki, Łódź 2011.
- Brik O., *Na porządku dziennym*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998.
- Fer B., *The Language of Construction*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, red. B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, The Open University, Hong Kong 1993
- Kiesler F., *Manifest Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur*, „De Stijl”, 6: 10/11 (1924–1925).
- Kobro K., *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4.
- Kobro K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r”, Łódź 1931.
- Moholy-Nagy L., *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, München 1929.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA, 1977.
- Schapiro M., *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych*, tłum. E. König-Kraśnińska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976.
- Sztabiński G., *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.
- Strzeмиńska N., *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1999.
- Tarabukin N., *From easel to the machine*, red. Ch. Benton, S. Bayley, Open University Press, 1976.
- Vivências. Luis Camnitzer, Lygia Clark, Alberto Greco, David Lamelas, Lea Lublin, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Marta Minujín, Hélio Oiticica; Ausstellung 15. September bis 22. Dezember 2000*, Generali Foundation, Vienna, red. S. Breitwieser, König Verlag, Köln 2000.
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

---

<sup>33</sup> Cyt. za: *Vivências. Luis Camnitzer, Lygia Clark, Alberto Greco, David Lamelas, Lea Lublin, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Marta Minujín, Hélio Oiticica; Ausstellung 15. September bis 22. Dezember 2000*, Generali Foundation, Vienna, red. S. Breitwieser, König Verlag, Köln 2000, s. 153.

## Forming of Life. Katarzyna Kobro and Her Concept of Space

### Abstract

Polish sculptor Katarzyna Kobro is often considered one of the most important representatives of Polish constructivism while her connections with the Russian group of constructivist artists is also emphasized. On closer examination, however, it is clear that her innovative concepts and radical statements went far beyond the field of interests commonly associated with constructivist artistic endeavours. This paper explores the constitutive problem for Kobro's sculptures, that is, the integration of self-referential language of art and the space of every-day experience.

The point of departure of this analysis is the assumption that the notion of space was a crucial part of this process of integration for Kobro, strongly linked to formal structure of the art object. According to her rare statements, sculpture was intended to interact with the infinity of space and also be an equal part of it. At the same time – artist considered space an integral part of an artwork and strongly connected with the spectator's perceptual activity. With this step "in space" Kobro intended to create with the use of forms both the interior and exterior with the latter also understood as the space of the beholder's experience.

Like Kiesler's *Raumstadt* – another work that the present hypothesis reflects – Kobro's works can be considered a distillation which attempts to enclose in the formal structures of a work of art, the rudimentary concepts and universal assumptions about human activity in the world. In both cases (Kiesler and Kobro), formal structure should operate as a transmitter which offers model solutions that can be later translated into forms of particular large-scale or utilitarian projects. Kobro's goal was therefore, through the composition of her sculpture (not directly however), to influence one's perception of the world and ability to think in a more structured but at the same time abstract way. Noteworthy here is her latest known *Space Composition* (9) from 1933 which reveals an intriguing shift in forms from her earlier work, making them more fluid, smooth and even "biological".

Katarzyna Kobro was already exploring concepts that have become relevant issues in the 2nd half of the 20th century. Artistic considerations about space, about the role of beholder in unfolding and "producing" spatial experience, and artistic commitment in the transformation of life-conditions are only some of the concepts fundamental for art in the 1960s or 70s, having already appeared in the 20s in Kobro's work.

**Key words:** Katarzyna Kobro, space, sculpture, architecture, body, constructivism, construction, composition, Frederick Kiesler, art and social change

### Nota o autorze

**Małgorzata Jędrzejczyk** (ur. 1985) – studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz na Universität Wien, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UJ oraz uczestniczka angielskojęzycznego interdyscyplinarnego programu studiów doktoranckich Society – Environment – Technologies. Współpracuje z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, z Fundacją Splot, działa również jako niezależna kuratorka. Redaktorka poświęconego teorii obrazu tomu *Obraz/ciało*. Stypendystka Stipendium der Stipendienstiftung der Republik Österreich, programu Leonardo oraz szkoły letniej EIKONES. Główne obszary badawcze to związki sztuk wizualnych i architektury oraz zagadnienie przestrzeni w sztuce XX wieku.