Katarzyna

Kobro

W setną rocznicę urodzin

1898 – 1951

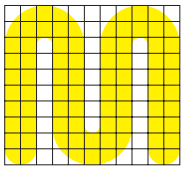
Muzeum Sztuki w Łodzi

Katarzyna Kobro

W setną rocznicę urodzin

1898 – 1951

Muzeum Sztuki w Łodzi



Muzeum Sztuki, Łódź

Międzynarodowa Honorowa Rada
Muzeum Sztuki

Frits Bless
Yve-Alain Bois
Daniel Buren
Maria de Corral
Yona Fischer
Rudolf H. Fuchs
Frank O. Gehry
Jürgen Harten
Arata Isozaki
Thomas Messer
François Morellet
Rudolf Oxenaar
Krzysztof Pomian
Mieczysław Porębski
Denise René
Peter Schjeldahl
Ryszard Stanisławski
Andrzej Turowski
Günther Uecker
Emilio Vedova
Andrzej Wajda

Sponsorzy

Ministerstwo Kultury i Sztuki

Urząd Wojewódzki w Łodzi

Urząd Miasta Łodzi

Instytut Europejski

Fundacja im. Stefana Batorego

PBG SA – Grupa Pekao SA

PKO BP Oddział w Łodzi

PLL LOT Oddział w Łodzi

Rentsch Polska

Patronat medialny

Gazeta Wyborcza

Program 2 TVP SA

TVP Łódź

TV Polonia

Patronat Honorowy

POLSKI KOMITET DO SPRAW UNESCO
COMMISSION NATIONALE POLONAISE POUR L'UNESCO
POLISH NATIONAL COMMISSION FOR UNESCO

Komitet Honorowy

Minister Kultury i Sztuki
Joanna Wnuk–Nazarowa

Wojewoda Łódzki
dr Michał Kasiński

Prezydent Miasta Łodzi
Marek Czekalski

Rektor ASP im. W. Strzemińskiego w Łodzi
prof. Jerzy Treliński

Nika Strzemińska

Rada Naukowa

prof. Mieczysław Porębski

Ryszard Stanisławski

prof. Grzegorz Sztabiński

prof. Andrzej Turowski

Katarzyna

Kobro

W setną rocznicę urodzin

1898 – 1951

Muzeum Sztuki w Łodzi • 21 października 1998 – 17 stycznia 1999

Spis treści

8 Podziękowania

9 **Mirosław Borusiewicz** Wstęp

10 **Jacek Ojrzyński** Przedmowa

11 **Ryszard Stanisławski** Skończoność – nieskończoność

13 **Nika Strzemińska** Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka

32 **Zenobia Karnicka** Kalendarium życia i twórczości

61 **Janina Ładnowska** Katarzyna Kobro – zarys twórczości

73 **Janusz Zagrodzki** Wewnątrz przestrzeni

82 **Ursula Grzechca–Mohr** Staroruska tradycja artystyczna a unistyczne rzeźby Katarzyny Kobro

85 **Andrzej Turowski** Rytmologia teoretyczna czyli fantastyczny świat Katarzyny Kobro

91 **Katalog** – opracowała Zenobia Karnicka
I. Dzieła wystawione
II. Dzieła zaginione – dokumentacja

155 **Teksty – przedruki**

171 **Spis wystaw**

175 **Bibliografia**

Podziękowania

8 Pragniemy najgoręcej podziękować członkom Rady Naukowej wystawy Katarzyny Kobro: Profesorowi Mieczysławowi Porębskiemu, Panu Ryszardowi Stanisławskiemu, Profesorowi Grzegorzowi Sztabińskiemu, Profesorowi Andrzejowi Turowskiemu.
Prestiż naukowy i pomoc okazywana na różnych etapach prac nad ekspozycją, katalogiem i Międzynarodową Sesją poświęconymi twórczości Katarzyny Kobro, jak również autorytet niesiony przez Radę, były dla nas nieocenionym i owocnym wsparciem.

Dziękujemy serdecznie Dyrektorom Muzeów i kolekcjonerom prywatnym za wypożyczenie dzieł Katarzyny Kobro i barwnych diapozytywów. Wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć:
Państwo Sabine i Christian Bernet, Niemcy
Pani Zofia Gołubiew, Wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie
Państwo Erika Hoffmann–Koenige i Rolf Hoffmann, Sammlung Hoffmann, Berlin
Pani Anka Ptaszkowska, Paryż
Prof. Werner Spies, Dyrektor Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paryż

Specjalne podziękowania kierujemy do Pani Niki Strzemińskiej – córki Artystki – za wypożyczenie dzieł Matki, a także za udostępnienie rodzinnego archiwum fotografii, dokumentów i pamiątek. Podziękowanie zechce przyjąć także Pan Georg Kobro, Monachium.

Pragniemy również wyrazić swą wdzięczność wszystkim Osobom i Instytucjom, których przychylność umożliwiła skompletowanie w krótkim czasie materiałów dotyczących biografii i dzieła Artystki. Prosimy, aby szczególne podziękowania przyjęli:

Kustosze Irena Burzińska i Dace Lamberga, Państwowe Muzeum Sztuki, Ryga
Kustosze Stefania Dunajowa i Anna Sienkiewiczowa, Dział Informacji Naukowej Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków
Prof. Janusz i Cecylia Duninowie, Łódź
Dr Agnieszka Lulińska, Bonn
Kustosz Ludmiła Naliwajko, Instytut Sztuki Białoruskiej Akademii Nauk, Mińsk
Pan Józef Robakowski, Łódź
Dr Jan Smolarz, Zbiory Specjalne Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego, Lublin
Dr Joanna Sosnowska, Zbiory Specjalne Biblioteki Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa
Kustosz Olga Szichiriewa, Państwowe Muzeum Rosyjskie, St. Petersburg
Biblioteka im. J. Piłsudskiego, Dział Czasopism, Łódź
Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Gabinet Rękopisów, Warszawa

Nasze podziękowania zechcą przyjąć także: Pan Juliusz Budryn, Pani Renata Feder, Pani Anna Płonka, Pani Romana Podgórska, Pani Anna Wegner–Sumień – Osoby, bez których wspomnień wiele zagadnień związanych z życiem Katarzyny Kobro pozostałoby nadal nieznanych.

Wstęp

Ojciec Katarzyny Kobro, Mikołaj, pochodził z rodziny niemieckiej od lat osiadłej na Łotwie. Matka, Eugenia Rozanowa, pochodziła z rodziny rosyjskiej. Katarzyna Kobro urodziła się i wykształciła w Moskwie, gdzie powstały jej pierwsze prace. Żona Polaka, artysty, Władysława Strzemińskiego, całe dojrzałe życie spędziła w Polsce. Tu powstały jej najważniejsze dzieła, tu ukształtowały się ostatecznie jej poglądy artystyczne. Tu też, w łódzkim Muzeum Sztuki, pozostał prawie cały zachowany jej dorobek artystyczny.

Losy kobiety i losy artystki splatały się z dziejami politycznymi kontynentu, z losami innych ludzi, z którymi przyszło jej się spotkać w ciągu trudnego życia. Jego sensem i celem było poszukiwanie nowej jakości w sztuce, tworzenie dzieła, mającego sprostać wyzwaniom nowoczesności. W jej pracach widać wyraźną ewolucję, która doprowadziła do nowego sposobu pojmowania rzeźby, do określenia przestrzeni, jako samoistnej wartości artystycznej.

Przyszedł jednak po II wojnie światowej taki moment, gdy hierarchie wartości uległy z konieczności odwróceniu, gdy sztuka zamilkła w zderzeniu z rzeczywistością.

Nasuwa się pytanie, czy dzieje życia Katarzyny Kobro nie mogą być pewnym symbolem dziejów kontynentu, czy ewolucja jej sztuki nie odzwierciedla przemian kulturowych naszego stulecia, wymuszonych niekiedy przez burzliwą historię narodów, społeczności i jednostek? Czyż w końcu sztuka ta nie może być symbolem jedności Europy w całym jej zróżnicowaniu? Dziś patrzymy na artystkę i jej twórczość z perspektywy półwiecza, z perspektywy kilku pokoleń, którym oszczędzone były dramatyczne doświadczenia, tak charakterystyczne dla życiorysu Katarzyny Kobro i wielu jej współczesnych. Jednak dziedzictwo jej sztuki jest wciąż zaskakująco świeże i inspirujące.

Prace Katarzyny Kobro wystawiane były wielokrotnie w ciągu jej życia. Po 1956 roku takich prezentacji było już kilkadziesiąt. Ostatnią z nich była ekspozycja w Muzeum Miejskim (Städtisches Museum Abteiberg) w Mönchengladbach w 1991 roku. Była to jednocześnie pierwsza indywidualna wystawa jej dzieł. Pozornie, zainteresowanie jej sztuką rośnie ale, w rzeczywistości, znajomość prac rzeźbiarki jest w dalszym ciągu stosunkowo niewielka. Artystka wciąż czeka na należne jej miejsce w historii sztuki europejskiej XX wieku. Mam nadzieję, że pierwsza tak pełna prezentacja, przygotowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi dla uczczenia setnej rocznicy jej urodzin, stanie się impulsem do ponownego przyjrzenia się tej niezwykłej twórczości przez szersze kręgi zainteresowanych w kraju i za granicą.

Po wystawach Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego jest to zatem trzecia i ostatnia z serii rocznicowych prezentacji współtwórców *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r."*, jaką przedstawiło nasze Muzeum. Jest ona także hołdem, jaki w ten sposób oddajemy artystom, którzy stworzyli jądro naszej kolekcji sztuki nowoczesnej. Stał się on możliwy dzięki zrozumieniu i pomocy ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, Wojewody Łódzkiego, Prezydenta Miasta Łodzi oraz sponsorów, za które składam serdeczne podziękowania.

Pragnę także bardzo podziękować wszystkim pracownikom Muzeum Sztuki, których wiedza, upór i poświęcenie uczyniły obchody rocznicy urodzin Katarzyny Kobro możliwymi. Na szczególne uznanie zasługują Panie: starszy kustosz Janina Ładnowska, kustosz Zenobia Karnicka i kustosz Elżbieta Fuchs. Mam nadzieję, że satysfakcja z wykonanej pracy wynagrodzi wysiłek, jaki został włożony w przygotowanie tego wielkiego wydarzenia.

Mirosław Borusiewicz
Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi

Jacek Ojrzyński

Przedmowa

Wystawa prac Katarzyny Kobro w setną rocznicę jej urodzin nie jest zwykłym wydarzeniem jubileuszowym. Mieści się ona w długim ciągu działań naszego Muzeum podejmowanych od początku jego istnienia.

Trzeba przyznać, że początkowo w literaturze przedmiotu twórczość Katarzyny Kobro pozostawała w cieniu działań jej męża, traktowana jako ich uzupełnienie czasami wręcz marginalne. Wprawdzie zaprezentowano jej dzieła obok prac męża na pamiętnych wystawach w Łodzi, Warszawie i Paryżu w latach 1956–1957, wprawdzie w ekspozycji stałej Muzeum Sztuki, zwłaszcza po rekonstrukcji *Sali neoplastycznej* w 1960 roku, rzeźby jej zajmowały eksponowane miejsce, nie miało to jednak wpływu na ówczesne poglądy. Do rzadkości należały opinie takie, jak wyrażona w prywatnej rozmowie, sugestia prof. Karola Estreichera, że wśród członków grupy *„a.r."* „naprawdę interesująca jest Kobro". Dla charakterystyki tamtych czasów jest znamienne, że pierwszy odczyt poświęcony wyłącznie Katarzynie Kobro, połączony z pokazem jednej z jej prac, został wygłoszony dopiero w 1966 roku, przez Krystynę Zwolińską, w ramach cyklu poświęconego łódzkim tradycjom sztuki nowoczesnej, zorganizowanego przez Dział Naukowo-Oświatowy naszego Muzeum. Pamiętam, jak po odczycie podeszła do prelegentki córka artystki, aby podziękować za pamięć o matce.

Prawdziwy przełom w recepcji dzieła plastycznego Katarzyny Kobro nastąpił dzięki działalności Ryszarda Stanisławskiego jako dyrektora Muzeum Sztuki i organizowanym przez niego wystawom zagranicznym. Poczynając od wystawy *Peinture moderne polonaise. Sources et recherches* w Musée Galliera w Paryżu w 1968 roku, długi ciąg ekspozycji wprowadził trwale polski konstruktywizm, a w nim także twórczość Katarzyny Kobro, do powszechnie uznawanego dziedzictwa sztuki XX wieku. Szczególne znaczenie miał katalog *Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, a.r.*, towarzyszący wystawom w Essen i Otterlo w 1973 roku. Katalog ten przez długi czas był podstawowym kompendium wiedzy o polskiej awangardzie dla czytelnika zagranicznego, nie utracił swego znaczenia także dzisiaj, mimo wielu nowych publikacji.

W końcu lat 60. i na początku lat 70. konstruktywizm polski budzi coraz większe zainteresowanie badaczy. Rozpoczyna pracę Andrzej Turowski, autor licznych publikacji o konstruktywizmie, mających fundamentalne znaczenie. Pojawiają się pierwsze artykuły Janusza Zagrodzkiego, których efektem stała się między innymi obrona pracy doktorskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim u prof. Mieczysława Porębskiego, publikacja pierwszej monografii artystki, wreszcie realizacja (wraz z Józefem Robakowskim) pierwszego filmu o kompozycjach przestrzennych Katarzyny Kobro.

Wystawy konstruktywizmu polskiego, udział w znaczących wystawach problemowych, ugruntowały pozycję Katarzyny Kobro. Również literatura przedmiotu wzbogaciła się znacznie, zainteresowany czytelnik znajdzie ją w bibliografii i w spisie wystaw. Z literatury polskiej należy wymienić teksty wspomnieniowe córki artystki Niki Strzemińskiej, a z wielu zajmujących wypowiedzi zagranicznych chciałbym podkreślić opinie Margit Rowell oraz wnikliwe rozważania, jakie poświęcił Strzemińskiemu i Kobro Yve-Alain Bois. Zasadnicze znaczenie dla badaczy ma druga dysertacja doktorska, poświęcona Kobro, obroniona na uniwersytecie w Münster przez Ursulę Grzechcę.

Następca Ryszarda Stanisławskiego na stanowisku dyrektora Muzeum Sztuki, Jaromir Jedliński, w swojej wielostronnej działalności kontynuował również prezentację polskiego konstruktywizmu. Wymienić tu należy przede wszystkim monograficzną wystawę Kobro w Städtisches Museum Abteiberg w Mönchengladbach w 1991 roku. Jaromir Jedliński zapoczątkował też serię wystaw jubileuszowych, w setną rocznicę urodzin: Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, wystaw, którym towarzyszyły obszerne katalogi i znaczące sesje naukowe. Na sesji poświęconej Władysławowi Strzemińskiemu istotny dla naszej problematyki referat wygłosiła Ewa Franus, przedstawiając ciekawą interpretację twórczości obojga małżonków.

Wagę symbolu ma to, że autorami tekstów do katalogu są: córka artystki, Nika Strzemińska, tak zasłużony dla naszego Muzeum Ryszard Stanisławski, oboje monografistów Kobro: Janusz Zagrodzki i Ursula Grzechca-Mohr oraz wybitny badacz konstruktywizmu, Andrzej Turowski. Chciałbym również podkreślić wielki wkład pracy kustoszy Działu Malarstwa i Rzeźby Nowoczesnej: Janiny Ładnowskiej i Zenobii Karnickiej.

Katalog przynosi wiele nowych ustaleń, otwiera drogę dla dalszych poszukiwań. Zdajemy sobie jednak sprawę, że wiele problemów jest nadal otwartych, wiele jeszcze białych plam. Pragnąłbym na niektóre zwrócić uwagę.

Dzięki wspomnieniom córki oraz rodzinnym informacjom genealogicznym dowiedzieliśmy się wiele o rodzinie i wczesnym okresie życia Kobro. Informacje te w przyszłości powinny zostać pogłębione i rozszerzone. Ważnym wydaje się zbadanie archiwów rosyjskich i łotewskich dla uzyskania bliższych informacji o rodzicach artystki, określenia środowiska intelektualnego, w jakim się kształtowała, zastanowienia się, czy prócz kultury rosyjskiej miała dla niej znaczenie kultura niemiecka. Podobnie zajmującym problemem jest sprawa artystycznej genealogii Kobro. Wiedza nasza na ten temat ma w dużym stopniu charakter hipotetyczny. Więcej zapewne będzie można powiedzieć po szczegółowych badaniach nad jej związkami z rosyjskim środowiskiem artystycznym pierwszej ćwierci XX wieku, jakich oczekujemy od naszych kolegów z Rosji. Być może poszukiwania archiwalne w zbiorach polskich, rosyjskich, litewskich i łotewskich pozwolą nam kiedyś na podanie bliższych okoliczności ucieczki Strzemińskich z Rosji, przebiegu starań o przyznanie Kobro obywatelstwa polskiego i innych szczegółów biograficznych.

Na opracowanie oczekuje określenie stopnia znajomości sztuki, zarówno dawnej jak i współczesnej, przez Katarzynę Kobro i Władysława Strzemińskiego, ich bagażu intelektualnego, ich wizji świata. Osobnego rozważenia jest godne ich stanowisko wobec poglądów innych, problem tolerancji i nietolerancji.

Jedną z najistotniejszych kwestii dyskusyjnych jest zagadnienie rekonstrukcji zaginionych dzieł rzeźbiarki. Procedura rekonstrukcji została najpełniej przedstawiona przez Janusza Zagrodzkiego, w sposób zasadniczy zakwestionowała ją Ursula Grzechca. Niestety, jej tezy nie zostały dotąd krytycznie ocenione w literaturze przedmiotu. Z problematyką rekonstrukcji łączy się ściśle kwestia atrybuowania rzeźbiarce dzieł nie mających poświadczonej proweniencji. Mamy nadzieję, że wszystkie analizy będące podstawą atrybucji zostaną opublikowane.

Nasz katalog nie mógł wyczerpać wszystkich zagadnień, mamy nadzieję, że będzie zachętą dla przyszłych badaczy.

Ryszard Stanisławski

Skończoność – nieskończoność

Dualizm: ruch/bezruch, skończoność/nieskończoność wydaje się być regułą procesu myślenia. Jeśli świadomość funkcjonowania pojęciowych i formalnych opozycji tego rodzaju daje się obserwować w rozwoju sztuki XX wieku, zaś na przykład futuryzm posługiwał się nimi programowo, to przecież generalnie pochodzą one z humanistyki i z etyki, z etycznej przede wszystkim interpretacji zjawisk historycznych.

W węższym jedynie zakresie dualizm taki objawiał się w kierunkach awangardy następnej generacji; na przykład w programie neoplastycyzmu system wykluczających się przeciwieństw argumentowany był opozycją harmonii w nowej sztuce i chaosu cechującego otaczającą rzeczywistość.

Zupełnie nowe zastosowanie dualizmu, czynnika ruchu i bezruchu, zaproponowało dwoje artystów awangardy polskiej – Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Nie chodzi tu o dialektyczne pojmowanie przez Strzemińskiego rozwoju sztuki – jako kolejne odrzucanie coraz to nowych odkryć na rzecz coraz bardziej radykalnej redukcji odniesień do rzeczywistości. Zasada opozycji została przez niego zastosowana w samym obszarze własnej operacji, posłużyła do definicji podstawowej odmienności istoty malarstwa i istoty działania w przestrzeni (architektury i rzeźby). Opozycja obowiązuje między malarstwem a rzeźbą, które stanowią przeciwieństwa, zaś łamanie tej zasady byłoby „zdradą".

Historia sztuk plastycznych mówiła wielokrotnie coś innego w tej kwestii. Często granica między przestrzenią i płaskością była przez artystów zacierana przez teatralizację obu, iluzję, sugestię trójwymiarowości tego, co płaskie i malarskości tego, co przestrzenne. Do niedawna malarskość rzeźb była zaproszeniem do integralności, a „rzeźbiarskość" obrazu jego tytułem do chwały. Po baroku dziedziczono ideę przedłużenia malarskiego repertuaru „niebiańskich" efektów freskowych na światłocień bogatych stiuków figuralnych i dekoracyjnych. Rzeźba impresjonistyczna pragnęła zlikwidować rozróżnienie w percepcji efektów tych technik. Nawet w kubizmie doprowadzona do brawury zasada collage'u spowodowała, że reliefy Picassa – gitary, kieliszki – pomalowane jakby kamuflażowo w plamy i cętki, stanowiły hybrydę dwóch dyscyplin, trój- i dwuwymiarowości, sprawiając kłopot w klasyfikacji jego spuścizny. Wszystkie te doświadczenia kamuflujące różnicę stanowiły zapowiedź tego, co miało nastąpić w epoce postmodernizmu: niepewności co do granic sztuk, zachwiania opozycyjności dwu- i trójwymiarowości, a także innych cech różnicujących dyscypliny. Potwierdzają to na przykład takie typy dzieł jak ołtarze Christiana Boltanskiego czy obiekty quasi-archeologiczne Anselma Kiefera, prowokujące zaprzeczanie tożsamości dzieła w klasyfikacji morfologicznej. Ostrość tego problemu wzmagają jeszcze te dzieła, które celowo odwołują się do dziedzictwa mentalności baroku, do skłamania materiału, iluzji, teatralizacji pozorów.

Zatem, w konfrontacji z tymi postawami, ascetyczny program rozdzielenia dwóch „skrzydeł" nowoczesnego eksperymentu w sztuce, zaproponowany przez Strzemińskiego i Kobro, stał się wyzwaniem.

Współpraca tego małżeństwa artystów, uprawiających dwie różne (ale w popularnym odczuciu nieobce sobie nawzajem) dyscypliny, była wyjątkowo ścisła. Strzemiński oczywiście swoją teorię odnosił do kompozycji przestrzeni, zastrzeżonej w praktyce dla Katarzyny Kobro. Czynił to, by wykazać, jak w dualizmie dyscyplin ważne jest zakreślenie innego pola argumentacji dla malarstwa i dla twórczości w otwartej przestrzeni.

On był pierwszym, który zażądał, by płaskość obrazu była nie tylko właściwością definitywną dla formy malarstwa, ale także przesądzającą o zerwaniu z kontekstem zewnętrznym (byłoby bezsensem malowanie np. konia, gdyż i tak pozostanie on zawsze jedynie imitacją samego siebie, niezdolną do skoku). I choć zapewne Kobro nie była pierwszą, która chciała, by twórczość trójwymiarową otworzyć na przestrzeń przenikającą części bryły, to przecież przyczyniła się do definicji tego rodzaju dzieła. Stworzona przez Strzemińskich opozycja: zamkniętość/otwartość jest głównym uzasadnieniem kontrastu malarstwa i kompozycji przestrzeni, w czym okazali się oboje bezwarunkowymi pionierami i pozostali osamotnieni. Osamotnienie ich przełamały dopiero poszukiwania rzeźby lat 60., którą można nazwać podobnie jak dzieło Kobro – tworem autotelicznym, wołającym jednak o związek z innymi bytami.

Postulat wolnego od kontekstu dzieła malarskiego pozwala w ich teorii uwypuklić przez opozycję – morfologię i kontekst kompozycji przestrzennej (architektury i rzeźby), towarzyszącą jej ruchliwość odbioru, wynikającą z czasoprzestrzenności. Otwartość dzieła Katarzyny Kobro realizuje się w konfrontacji z malarską dyscypliną i neutralnością wzrokową dzieł Strzemińskiego, które zadowalają się własnym istnieniem, wyciszonym rytmem faktury, ograniczonym granicą obrazu.

Strzemiński oświadczał: „Obraz jest światem czworokątnym, płaskim, samowystarczalnym w swych granicach, izolowanym od wszystkiego, co dzieje się poza jego ramami". – a po kilku wierszach postulował: „Architektura i rzeźba nie mają ram. Udziałem plastyki przestrzennej jest przestrzeń nie posiadająca granic naturalnych, przestrzeń niczym nie ograniczona. Rzeźba przestrzenna jest rozmieszczeniem w przestrzeni kolorów, odbijających się w nieskończoność".[1]

Dotykamy zatem problematyki jeszcze bardziej generalnej, skończoności i nieskończoności. Myślę, że można by przypisać Strzemińskiemu i Kobro sugerowanie problemu znacznie bardziej generalnego, niż by to dosłownie wynikało z rzeczowej tonacji ich pism i z materialnych właściwości ich dorobku. Idąc za ich myślą, przekraczamy kategorie odniesień plastycznych, podejmując zagadnienia skończoności i nieskończoności w kategoriach filozoficznych. Istota ludzka rozpięta jest między tymi biegunami alternatywy, między samotnością i ograniczonością a potencjalnością wyzwań ku nieznanemu w kontekstach filozoficznych i etycznych. Strzemińscy stworzyli prefigurację tej alternatywy.

1. W. Strzemiński, S. Syrkus, *Teraźniejszość w architekturze i w malarstwie*, Przegląd Artystyczny, 1928, nr 4, s. 5–8.

Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, Łotwa
lato 1924 (?)

Nika Strzemińska

Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka

MATKA. Słowo o wielkim ciężarze gatunkowym. Gdy Mirosław Borusiewicz, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, zwrócił się do mnie z propozycją napisania wspomnień o matce – początkowo uznałam to za łatwe, tym bardziej, że już dawno opublikowano biografię rodziców mojego autorstwa.

Teraz widzę całą złożoność oczekującego mnie zadania. Którą matkę wspominać? Tę, którą ona sama wykreowała swoimi opowiadaniami? Dojrzałą artystkę nowatorkę, a równocześnie żonę i matkę, czy też dziewczynkę biegającą po plaży i pływającą w Zatoce Ryskiej? Uczennicę zafascynowaną przyrodą? Tę fascynację przekazywała mi od najwcześniejszych lat mojego dzieciństwa. Młodą maturzystkę, później studentkę, oczarowaną Moskwą, jej architekturą, głównie sakralną?

Przemierzała ulice, zachwycała się śródmieściem, stołecznym ruchem, odwiedzała muzea i teatry, a później coraz częściej rozmaite wystawy nowoczesnej sztuki. Gdy w połowie lat 60. przyjechałam do Moskwy, chodziłam „śladami matki". Szukałam tego wszystkiego, co swoimi opowiadaniami stworzyła w mojej wyobraźni. Niestety, nie znalazłam.

Uczilischze Żiwopisi czyli Moskiewska Szkoła Malarstwa, Rzeźby i Architektury, a rok później Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne (SWOMAS) wielokrotnie były tematem wspomnień mojej matki. Studenci pracowali całymi dniami. Fascynacja sztuką powodowała, że zapominali o jedzeniu i piciu. Matka niemal nie zwracała uwagi na coraz dotkliwszą biedę, jaka zapanowała w rodzinie Kobro podczas rewolucji. Mieszkanie „rozparcelowano". Nowi lokatorzy naśmiewali się z mojej babci, która rękoma nawykłymi do gry na fortepianie nieudolnie szorowała zabłocone podłogi. Aby zarobić na życie przygotowywała gary lemoniady, którą Wiera, najmłodsza siostra mojej matki, sprzedawała na targu. Niekiedy podpici młodzi żołnierze resztki płynu z rechotem wylewali jej na twarz.

Sztuka była częstym tematem rozmów w naszym domu. Matka wymieniała nazwiska Tatlina, Rodczenki i Archipenki. Pokazywała mi reprodukcje Ajwazowskiego i wyjaśniała, że on najlepiej maluje morze, a woda na jego obrazach sprawia wrażenie mokrej.

W wielkiej, pełnej przeciągów pracowni Uczilischza Żiwopisi najpierw uczyła się formować w glinie akty z natury. Dopiero później zajęła się sztuką abstrakcyjną. Z najdawniejszych lat, gdy jeszcze mieszkała w Rosji, znane są trzy jej rzeźby – *Struktura* oraz dwie *Konstrukcje wiszące*.

Swojego przyszłego męża, Władysława Strzemińskiego, poznała w 1916 roku w szpitalu, gdzie on leczył się z odniesionych na wojnie ran, a ona – jako wolontariuszka – opiekowała się chorymi. Zwróciła na niego uwagę, bo w odróżnieniu od innych cechowała go niezwykła wola życia i energia. Nie bez znaczenia były też jego pałające chabrowe oczy. Opowiadała mu o planach podjęcia studiów rzeźbiarskich i pokazywała szkice, co spowodowało, że zainteresował się sztuką i poświęcił jej całe swoje przyszłe życie.

Wzajemna fascynacja sobą, a następnie miłość, przyszły później, gdy mieszkali, pracowali i tworzyli w Smoleńsku. Matka wykładała rzeźbę w Szkole Ceramiki, była zatrudniona jako dekoratorka sceniczna w Teatrze Domu Oświaty i dla Polit-Proswietu projektowała plakaty. Niebawem moi przyszli rodzice wzięli ślub cywilny i zamieszkali razem. Oboje prowadzili smoleńską filię *UNOWIS*-u, odbywały się tam fascynujące dyskusje o sztuce. Początek lat 20. cechował się eksplozją talentów artystycznych. W Smoleńsku działali Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, a w niedalekim Witebsku Kazimierz Malewicz, Marc Chagall, Wasyl Kandyński i El Lissitzky. Świat odreagowywał lata wojny.

W 1922 roku, gdy stopniowo zmieniała się polityka kulturalna i tworzenie czystej sztuki uznano za bezcelowe, moi rodzice postanowili uciec z Rosji, bo na legalną emigrację nie było szans. Z relacji matki wiem, że ojciec, inwalida bez ręki i nogi, z dużym trudem szedł na szczudłach za przewodnikiem przez przygraniczne błota i mokradła. Matka niosła w worku na plecach ich skromny dobytek. Za przeprowadzenie przez granicę zapłaciła biżuterią, którą dostała od swojej matki.

Rodzice zamierzali z Polski udać się do Paryża, aby zanurzyć się w panującej tam wspaniałej atmosferze twórczej i poszerzyć swoje horyzonty artystyczne. Moja matka nigdy nie zdradzała żalu, że stało się inaczej. Oboje na zawsze związali się z Polską i oprócz wyjazdów na Łotwę, nigdy jej nie opuszczali.

Dawniej nie zdawałam sobie sprawy, jak brzemienną w skutki była ta decyzja. Ówczesny Paryż roił się od talentów i wielkich nazwisk osób, z których każda zasługuje na osobną monografię. Gdyby moi rodzice mieszkali we Francji, ich los zapewne potoczyłby się zupełnie inaczej. Byliby w samym środku wydarzeń artystycznych i ich sztuka znacznie łatwiej torowałaby sobie drogę do muzeów i galerii, zaś ich życie być może nie miałoby tak tragicznego finału.

Tworzyli i mieszkali na prowincji – w Szczekocinach, Żakowicach, Brzezinach i Koluszkach, zanim jesienią 1931 roku przeprowadzili się do Łodzi. Było to dziwne miasto, pełne kontrastów: wielkiego bogactwa fabrykantów i nieopisanej nędzy robotników oraz bezrobotnych, egzystujących obok siebie. A jednak właśnie w Łodzi z inicjatywy między innymi Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego powstała *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* jako depozyt grupy *„a.r."* (awangarda rzeczywista). Wcześniej zamierzali ofiarować te zbiory Muzeum Narodowemu w Warszawie, ale daru nie przyjęto. W ten sposób w Łodzi stworzono drugą w świecie (po Hanowerze) kolekcję dzieł nowoczesnych, które dziś stanowią najwartościowszy trzon zbiorów tego muzeum.

Lata 20. i 30. dla moich rodziców były nie tylko wypełnione twórczością artystyczną, ale i bezustanną troską o byt. Tworzenie kosztuje. Tu pragnę uświadomić czytelnikom, że moi rodzice trzymali się zasady, że dzieł sztuki się nie sprzedaje. Przez całe twórcze życie ich prace trafiały do muzeów albo do rąk prywatnych wyłącznie jako dary, nigdy za pieniądze. Gotówka jednak była niezbędna na płótna, farby, blejtramy, papier, materiał i narzędzia rzeźbiarskie, na opłacenie należności odlewnikowi aktów gipsowych oraz za sporządzanie z metalu *Kompozycji przestrzennych*. Rodzice wydali także na własny koszt swoje książki *Unizm w malarstwie* i *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Aby zdobyć na to środki, gotowi byli sprzedawać *Akty* mojej matki, ale do tego nie doszło. Pieniędzy było ciągle za mało, bo pensja nauczycielska ojca nie była wysoka. Ich sytuacja materialna poprawiła się dopiero w 1932 roku, kiedy ojcu przyznano Nagrodę Artystyczną Miasta Łodzi.

Matka podjęła pracę w szkolnictwie dopiero po kilku latach, gdy nauczyła się polskiego. Choć wykładała już w Koluszkach, niewiele mówiło się o tym u nas w domu. Natomiast często wspominała o lekcjach „estetyki wnętrz", której uczyła

w Szkole Gospodarczej i Liceum Gospodarczym w Łodzi. Była lubiana przez uczennice głównie za swoją bezpośredniość i życzliwość. Nie było w niej nic z przysłowiowej belferki.

Dzięki wykładom i zajęciom praktycznym młode dziewczyny zdobywały obycie ze sztuką i wiedzę na temat odpowiedniego urządzenia domu, estetyki każdego przedmiotu, sposobu komponowania barw nie tylko rzeczy, ale nawet potraw na talerzu. Przyszłe panie domu, pracownice pensjonatów czy hoteli, zmieniały pod wpływem mojej matki swoje drobnomieszczańskie gusta.

Uczennice odwiedzały matkę w domu, dyskutowały, przynosiły rysunki i szkice. Dopiero przyjście na świat dziecka, czyli mnie i moja ciężka choroba spowodowały znaczne ograniczenie tych kontaktów. Jedną z byłych uczennic, Zuzannę, matka spotkała po wojnie. Była niewysoka, z widocznym defektem kręgosłupa, wesoła, rozmowna i życzliwa. Przychodziła do nas na Srebrzyńską i wspominała lata spędzone w Szkole Gospodarczej. Nie pracowała w swoim zawodzie, lecz w Ogrodzie Botanicznym.

Matka opowiadała o swoim zafascynowaniu sztuką. Zmieniała się wtedy na twarzy, a oczy jej błyszczały. Mówiła o rzeźbach, a przede wszystkim o kompozycjach przestrzennych. Opierała je na wyliczeniach ciągów matematycznych, których zasadę usiłowała mi wytłumaczyć w sposób zrozumiały dla dziecka.

Gdy po wyzwoleniu, w antykwariacie „Słowo" natrafiła na *Kompozycję przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,* jej radość była ogromna. Powiedziała mi, że to książka jej autorstwa. Pisali ją wspólnie z moim ojcem. Niektóre szczególnie trudne fragmenty dotyczące unizmu w rzeźbie formułowała po rosyjsku, a on tłumaczył je lub poprawiał polską stylistykę i ortografię. Matce zdarzało się popełniać zupełnie nieprzewidywalne błędy.

Za mojej pamięci matka ubierała się biednie, ale czysto i schludnie. Szczególnie nędznie wyglądały jej mocno znoszone, przemakające na deszczu buty. Latem nosiła zwykłe tenisówki, które czyściła papką zrobioną z proszku do zębów.

Dawni znajomi wspominali ją zupełnie inaczej. Ubierała się elegancko, ale jak na tamte lata – dość ekscentrycznie. Często „testowała" stroje zaprojektowane przez ojca. Niektóre z nich nawiązywały do jego kompozycji architektonicznych. Podczas okupacji leżała u nas w szafie biało-czarna sukienka o geometrycznych wzorach i odpowiednio dobrana do niej czapeczka, którą można zobaczyć na zdjęciu przedstawiającym moich rodziców z Julianem Przybosiem. Marian Minich, pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, w swojej książce *Szalona galeria* wspominał jej kolorowe, pasiaste pończochy, które w latach 30. wydawały się zupełnie niestosowne, a obecnie zyskałyby aprobatę jako awangardowe.

Matka urodziła się w niewłaściwym czasie, o wiele za wcześnie jak na jej „prekursorski" sposób życia i bycia. Ubierała się, zachowywała i tworzyła dzieła wykraczające poza jej epokę. Nie była „paniusią", której wystarczy mąż i dom, choć była niezwykle zaradna i potrafiła niemal wszystko zrobić własnoręcznie. Utrzymywała kontakty z ludźmi kierując się wspólnotą zainteresowań albo głosem serca, ale nigdy – wyrachowaniem. Jeśli coś wywoływało jej dezaprobatę – widziała, że jakiemuś człowiekowi bądź zwierzęciu dzieje się krzywda – „waliła prosto z mostu" swoją niepopularną opinię, nie licząc się z konsekwencjami.

W przyjaźni była wierna do końca. Za dobroć odpłacała jeszcze większą dobrocią. Szczególnie bolała ją nielojalność. Dość często spotykała się z nią po wojnie. Przecież nie tylko ojciec, ale i dawni koledzy – artyści przyczynili się do tego, że uniemożliwiono jej zapisanie się do Związku Plastyków. Później została pozbawiona możliwości zarobkowania, bo zaprzestano przyjmować w komis, do Sklepu Plastyków, robione przez nią filcowe maskotki. Były to kilku lub kilkunastocentymetrowe pieski – jamniczki, kotki oraz laleczki z trykotowymi główkami.

Przed maturą byłam na koloniach w Wiśle. Oprócz Polek były tam dziewczynki z Polonii francuskiej. Postanowiłam uszyć im na pamiątkę takie laleczki, jakie robiła moja mama. Kupiono mi filc oraz przybory do szycia. Zrobiłam ich wtedy 70 sztuk. Ciekawa jestem, czy choć jedna z maskotek uszytych przez matkę w latach 40. lub przeze mnie w 1954 roku ocalała do dziś.

Oprócz maskotek, w celach zarobkowych – zarówno podczas okupacji jak i po wojnie – matka robiła szmaciane zabawki (na przykład Babę Jagę, Czerwonego Kapturka czy rozmaitego rodzaju misie) i sprzedawała je wśród bliższych i dalszych znajomych. Jedna z zabawek – sztruksowy zając – zrobiona dla mnie ocalała do dziś. Przez pewien czas, na zamówienie malowała lakierem wykonane z papier-mâché główki lalek. Pamiętam, że wtedy u nas w domu panował nieprzyjemny zapach chemikaliów.

Moja matka miała dziesięcioletnią przerwę w twórczości (1937 – 1947). Najpierw poświęciła cały czas mnie – przedwcześnie urodzonemu i ciągle chorującemu noworodkowi. Potem przyszła wojna, ucieczka na wschód do rodziny ojca mieszkającej wówczas w Wilejce. Tereny te niebawem przejęli Rosjanie. Rodzice zgłosili chęć powrotu do Łodzi, bo gdyby dopatrzono się, że uciekli z Rosji, niewątpliwie cała nasza rodzina zostałaby zesłana do gułagu.

W maju 1940 roku przyjechaliśmy do okupowanej Łodzi. Matkę zaczęto nakłaniać do podpisania *Volkslisty.* W okupacyjnych dokumentach jako miejsce jej urodzenia wpisano „Ryga" – gdyż stamtąd pochodził akt ślubu kościelnego Strzemińskich, ich jedyny ocalały dokument. Przypominano jej niemieckie pochodzenie dziadka i „von" widniejące przed jego nazwiskiem.

Nie chciała się zgodzić na *Volkslistę,* więc zagrożono rodzicom sankcjami. Wtedy oboje podpisali tak zwaną „listę rosyjską". Dawała ona pewne przywileje. My korzystaliśmy tylko z jednego – nieco większych przydziałów żywności na kartki. Wiem, że tą żywnością matka dzieliła się z biedniejszymi od siebie, a także zanosiła znajomej, która ukrywała w swoim mieszkaniu pewną Żydówkę. „Listę rosyjską" podpisywali najczęściej tzw. „biali Rosjanie" o antyradzieckich, antykomunistycznych poglądach, którzy podczas rewolucji październikowej opuścili swoją ojczyznę. Sprawa tej listy do dziś jest mało znana historykom. Nieraz musiałam ją wyjaśniać i prostować nieprawdziwe informacje podawane przez media.

Podczas okupacji mieszkaliśmy w pokoju z kuchnią na Karolewie przy ul. Schwimmerweg 22a (obecnie ul. Wyspiańskiego). Ubikacja była na korytarzu, w kranie zimna woda, którą ustawicznie wyłączano więc matka przynosiła ją wiadrami z odległej studni.

Krótko po powrocie z Wilejki, wczesnym latem 1940 roku, moja matka, jej siostra Wiera i malarz Jerzy Krauze pojechali na Srebrzyńską do naszego przedwojennego mieszkania, zajętego przez Niemców. Nowa lokatorka, nie podejrzewając, że uczestniczy w ratowaniu polskich dzieł sztuki, bez oporu wydała znajdujące się w jej piwnicy obrazy mojego ojca. Ucieszyła się, że dzięki temu uniknie wysiłku wynoszenia ich na śmietnik.

Na chodniku przed klatką schodową piętrzyła się sterta obrazów. Załadowano je w największym pośpiechu do dwóch przywołanych przez dozorcę dorożek. Matka przykryła je szmatami i pojechała na Karolew. Po drodze udało się uniknąć kontroli. Obrazy zostały zabezpieczone przed zniszczeniem w naszej wilgotnej piwnicy, znajdującej się pod podłogą w kuchni.

Potem matka zaczęła samotnie wędrować po odległych peryferiach, by sprawdzić informacje sąsiadów z ul. Srebrzyńskiej o losie swoich rzeźb. Znalazła je na wysypisku śmieci, nie pamiętam na Dołach czy na Cygance. Wydobycie przywalonych nieczystościami, zdemolowanych kompozycji przestrzennych i innych abstrakcyjnych rzeźb z drewna i metalu, oczyszczenie ich, władowanie do dorożki, przykrycie szmatami i przewiezienie na Karolew było znacznie niebezpieczniejsze niż transport obrazów ojca, a droga znacznie dłuższa. Obrazy i rzeźby znalazły się razem w naszej piwnicy – tuż obok węgla i ziemniaków. Spoczywały tam w czasach, gdy faszyści tępili sztukę nowoczesną, którą Hitler nazwał „wypocinami chorego mózgu".

Na rzeźbach mojej matki ciążyło jakieś fatum. Jedna z nich, nazwana po latach *Rzeźbą przestrzenną (2),* zaginęła lub została zniszczona w 1929 roku podczas transportu na Krajową Wystawę w Poznaniu.

Sporo jej prac, nigdy nie dowiemy się ile i jakie, zostało zniszczonych lub zaginionych w pierwszym roku okupacji na wysypisku śmieci.

Najtragiczniejszy był los jej drewnianych rzeźb. Na początku stycznia 1945 roku, tuż przed zakończeniem działań wojennych w Łodzi, całkowicie skończyły się u nas zapasy węgla i drewna na opał. Nie było na czym dla mnie – dziecka wówczas – ugotować jedzenia. I wtedy właśnie rozegrała się scena, która na zawsze została w mojej pamięci.

Ojciec zarzucał matce niegospodarność, niedostateczne zabezpieczenie opału na zimę, obwiniał, że przez to nie ma dla mnie ciepłej strawy. Matka milczała. Nagle zmieniła się na twarzy. Bez słowa zsunęła się po drabinie do piwnicy. Długo stała na opróżnionej z węgla i szczapek podłodze, aż nagle, chwyciwszy siekierę, zaczęła z determinacją rąbać stojące w rogu drewniane konstrukcje. Były to jej własne rzeźby, których dotychczas nie wolno mi było nawet dotykać.

Dlaczego to zrobiła? Co czuła, niszcząc własny dorobek artystyczny, który kilka lat wcześniej ratowała z narażeniem życia? Może czekała, aż ojciec zabroni jej albo choć słowem napomknie, że rzeźby mają znacznie większą wartość niż drewno, z którego zostały zrobione? Może w szoku manifestowała, że nie zaginął w niej stłamszony przeciwnościami losu talent, który pozwoli w przyszłości stworzyć nowe, może jeszcze lepsze rzeźby? Ojciec milczał. Matka na drewnie z porąbanych rzeźb ugotowała mi porcję manny na wodzie.

Dziś ten pełen desperacji czyn odbieram jako dramatyczny, na miarę greckiej tragedii a zarazem dowód największej miłości, jaką matka może obdarzyć swoje dziecko.

W 1998 roku obchodzone jest 100–lecie urodzin Katarzyny Kobro. Z tej okazji odbywały się i odbywają różne uroczystości. Zainaugurowała je w dniu 25 stycznia *panichida* czyli nabożeństwo żałobne za spokój duszy mojej matki. W cerkwi odprawiał je arcybiskup Szymon Romańczuk, a koncelebrował siostrzeniec matki, syn jej siostry Wiery, protodiakon Georg Kobro z Monachium.

Nazajutrz, na ścianie domu, w którym żyli i tworzyli moi rodzice, odsłonięto tablicę pamiątkową. Obszerniej napiszę o tym w innym miejscu.

Choć moja matka tworzyła w pierwszej połowie XX stulecia, jej twórczość swym nowatorstwem wkraczała już w XXI wiek. Mimo to nigdy nie doczekała się prezentacji swych otwartych na przestrzeń i z nią zjednoczonych kompozycji w odpowiednio dużej skali w architekturze.

Jej stwierdzenie, że „rzeźba powstaje w przestrzeni nieograniczonej przez żadne granice" stało się dziś faktem. Twórczość matki, z roku na rok coraz bardziej znaną, teraz między innymi można zobaczyć w cyberprzestrzeni. Stało się tak dzięki Cyfrowej Galerii Marzenny i Juliusza Donajskich, którzy stworzyli stronę internetową poświęconą Katarzynie Kobro. Już w pierwszym tygodniu od jej uruchomienia odwiedziło ją około 3000 osób.

Powstała sztuka teatralna o Katarzynie Kobro. Jej scenariusz został przełożony na angielski. Obecnie na drugiej półkuli, w Los Angeles, odbywają się próby. Planuje się jej wystawienie w jednym z tamtejszych teatrów jesienią 1998 roku.

Swoistą kulminacją i podsumowaniem wszystkich poprzedzających działań dotyczących życia i sztuki mojej matki będzie retrospektywna wystawa twórczości oraz międzynarodowa konferencja organizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi z okazji 100–lecia jej urodzin. Jestem przekonana, że wiele osób zechce zobaczyć dzieła Katarzyny Kobro. Niegdyś skazane na zniszczenie, później uratowane z miejskiego wysypiska śmieci, teraz są eksponowane z całym pietyzmem w salach muzealnych i możliwe do obejrzenia na całym świecie na ekranach komputerów.

Żałuję, że matka nie doczekała się uznania dla swojej sztuki. Gdy w 1948 roku jej sprawy osobiste chwilowo przybrały lepszy obrót, po 10–letniej przerwie na krótko wróciła do rzeźbienia. W naszym skromnym pokoju, z poniemieckimi mieszczańskimi meblami, zjawiła się wanienka napełniona gliną. Matka dodawała do niej wody i ugniatała, aby masie nadać odpowiednią konsystencję. Do jednego aktu pozowałam ja, do trzech innych Zofia Wierzbowska, szwagierka malarza Stefana Wegnera. Siedziała na podwyższeniu, a matka, pokrytymi gliną rękoma, formowała postać.

Gdy rzeźba była gotowa – przychodził odlewnik. Matka chyba korzystała z jego usług jeszcze przed wojną. Był niewysoki i trzęsły mu się ręce. Zanim przystąpił do pracy, matka podawała mu szklaneczkę wódki, którą wypijał jednym haustem. Tylko podczas jego bytności w naszym domu pojawiał się alkohol. Odlewnik przygotowywał formę gipsową na glinianej postaci, zdejmował w kawałkach, łączył, a następnie napełniał ją płynnym gipsem. Po stwardnieniu wnętrza, kawałkami zdejmował formę, odsłaniając gipsową postać. Ten moment był dla matki bardzo ważny i emocjonujący.

Rzeźba była chropowata, z nierównościami w miejscach łączenia kawałków formy. Potem matka przystępowała do wygładzania i polerowania aktu. Robiła to długo i bardzo starannie. Od czasu do czasu odwracała rzeźbę pod światło, by sprawdzić wzrokiem, a później dotykiem efekt swej pracy.

Wszystkie cztery akty stały na szafce z książkami u wezgłowia jej łóżka. Tam też znajdowały się jej dwie kompozycje przestrzenne (znane obecnie jako 8 i 9), które – po ofiarowaniu Muzeum Sztuki w Łodzi całego niemal dorobku artystycznego – zostawiła sobie. Były niemal do ostatniego dnia jej życia świadkami cierpień i przemijania mojej matki.

Krótko przed śmiercią obie kompozycje przestrzenne dała na przechowanie żonie malarza Stefana Wegnera, Lucynie Wegnerowej, zaprzyjaźnionej sąsiadce, zaś dwa gipsowe akty – swojej najbliższej przyjaciółce, Franciszce (Oli) Jackiewiczowej. Obie panie miały mi zwrócić dzieła, gdy osiągnę pełnoletniość. Cieszę się, że po latach kompozycje przestrzenne trafiły do Muzeum w Łodzi. Jest to najwłaściwsze dla nich miejsce.

W tym tekście nie będę omawiać szczegółów złych stosunków między rodzicami, zwłaszcza w ich ostatnich latach, choć z całą pewnością mocno zaciążyły one na losach i twórczości mojej matki, szczególnie po wojnie.

Dziś trudno zrozumieć i uwierzyć, że po latach wielkiej miłości, wzajemnej fascynacji, lojalności oraz pełnego zrozumienia artystycznego, w małżeństwie moich rodziców coś zaczęło się psuć. A potem psuło się coraz szybciej. Już nie milczenie lecz wzajemna niechęć, wrogość, aż wreszcie nienawiść.

Krótko po wyzwoleniu z Ministerstwa Kultury i Sztuki nadeszło do Związku Plastyków w Łodzi pismo z prośbą o opinię na temat powierzenia mojej matce katedry rzeźby w Wyższej

Szkole Sztuk Plastycznych. Prof. Stefan Wegner poparł wniosek, ojciec sprzeciwił się stanowczo i doprowadził do tego, że Ministerstwo podjęło negatywną decyzję. Matka bardzo nad tym bolała. Do końca życia była przekonana, że gdyby nie protest męża, wykładałaby w PWSSP. Została pozbawiona możliwości tworzenia, przekazywania młodszemu pokoleniu swych artystycznych poglądów. W nędzy wegetowała na uboczu, zastanawiając się nad każdym groszem i odejmując sobie od ust jedzenie, aby nakarmić dziecko. Mimo to nigdy nie krytykowała dokonań artystycznych ojca. Jego studentom powtarzała: „Słuchajcie go, on zna się na sztuce".

Już wcześniej nadmieniłam, że mimo licznych zabiegów po wojnie nie przyjęto jej do Związku Plastyków i zabroniono w ich sklepie na Piotrkowskiej sprzedawać robione przez nią maskotki. Po śmierci matki Związek nie opublikował nekrologu, nie wysłał na pogrzeb żadnego przedstawiciela i nigdy nie przyczynił się choć jednym groszem do powstania pomnika na jej grobie. Dopiero po latach, gdy środki finansowe pozwoliły mi na zajęcie się jej grobem, na zamówionej przeze mnie u kamieniarza granitowej płycie stanął dwukrotnie powiększony *Akt dziewczęcy*, wykonany z żywicy epoksydowej przez Monikę Krygier i Piotra Krzyżanowskiego. Nagrobek na moją prośbę zaprojektowała Krystyna Krygier, dawna studentka mojego ojca.

Matka kilkakrotnie zabiegała o uzyskanie jakiejś stałej pracy, choć trochę odpowiadającej jej kwalifikacjom. Niestety, na próżno.

Dopiero w czerwcu 1949 roku, po ukończeniu kursu organizowanego przez Kuratorium w Łodzi, uzyskała uprawnienia do uczenia języka rosyjskiego. We wrześniu podjęła pracę jako wykładowczyni rosyjskiego i rysunków w I Szkole TPD (Towarzystwo Przyjaciół Dzieci).

Przepisała mnie do tej szkoły. Każdego ranka chodziłyśmy wzdłuż parku na Polesiu, następnie przez las na Zdrowiu, na ul. Małgorzaty Fornalskiej (obecnie Wileńską). Szkoła mieściła się na Karolewie, blisko domu, w którym nasza rodzina spędziła okupację.

Te spacery z matką na zawsze pozostały w mojej pamięci. Pokazywała mi różne zwierzęta, ptaki i owady bytujące w lesie. Zwracała uwagę, jak wraz ze zmianami pór roku zmienia się przyroda, w jakiej kolejności zakwitają na wiosnę kwiaty, jak mrówki budują swoje kopce, na czym polega różnica między żabą, ropuchą i rzekotką, albo między myszami domowymi i polnymi.

Z tym właśnie lasem na Zdrowiu, do którego chodziłam z mamą również podczas okupacji, aby zbierać maliny i jeżyny, wiąże się inne, dramatyczne wspomnienie. Któregoś upalnego, czerwcowego dnia 1950 roku matka długo nie wracała z rady pedagogicznej. Zaniepokojona przedłużającą się nieobecnością, wyszłam jej naprzeciw. Słaniając się, szła ścieżką przez las. Jej tenisówki były zalane krwią. Miała krwotok. Podpierając matkę, pomogłam jej dotrzeć do domu. Dopiero wtedy uzmysłowiłam sobie, jak bardzo była chuda i mizerna, a jej blada twarz wydawała się niemal szara. Tego też nigdy nie zapomnę.

Nazajutrz poszła do lekarki, dr Haliny Skowrońskiej, która rozpoznała nieoperacyjnego raka narządów rodnych. Nastąpiła dwumiesięczna kuracja w Instytucie Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie, gdzie ją wielokrotnie odwiedzałam. Prowadziłyśmy długie rozmowy, w których starała się przekazać mi wiedzę o życiu. Potem wróciła do Łodzi.

Nastąpiły półroczne męczarnie w domu, podczas których matka była zdana niemal wyłącznie na moją opiekę. Miałam wówczas 14, później 15 lat. Nauczyłam się robić zastrzyki (ćwiczyłam na własnym udzie) i aplikowałam matce coraz częściej kolejne dawki morfiny lub pantoponu. Bóle ustępowały na coraz krócej. Zupełnie nie potrafiłam zapobiegać krwotokom, które powtarzały się coraz częściej. Lekarze pogotowia, po udzieleniu pierwszej pomocy, zostawiali ją w domu.

Nie wiem, z czyjej inicjatywy w połowie lutego 1951 roku przyjechała po matkę karetka. Wzięli ją na nosze. Choć wołała, że chce zostać, sanitariusze znosili ją po schodach. Zapytałam, dlaczego ją zabierają? Powiedzieli, że nie jest to widok dla dziewczynki w moim wieku. Zawieziono ją do domu dla nieuleczalnie chorych. Wykąpano i położono na metalowym łóżku w wieloosobowej sali na pierwszym piętrze.

Odwiedzałam ją co dzień. Przyszłam również 21 lutego 1951 roku. Był mroźny, zimowy dzień. Na podwórzu zaczepiła mnie salowa. Zapytała, czy wiem, że dziś nad ranem umarła moja matka. Poszłam do kostnicy, aby się z nią pożegnać.

W żadnej gazecie nie ukazał się nekrolog Katarzyny Kobro. Została pochowana na koszt państwa na cmentarzu prawosławnym na Dołach. Na pogrzebie byli Wegnerowie i dwie czy trzy inne sąsiadki z osiedla Montwiłła-Mireckiego. Mszę żałobną odprawił prawosławny duchowny, ojciec Mikołaj Lenczewski. Był to wspaniały, światły człowiek, który do ostatniej niemal chwili niósł pociechę duchową mojej matce. Z ojcem Mikołajem, nawet po wielu latach, utrzymywałam kontakty, darzyłam wielką sympatią i szacunkiem.

Kilka dni po pogrzebie na Srebrzyńską przyszedł mój ojciec. Zgodnie z życzeniem matki nie powiadomiłam go wcześniej o jej śmierci. Nie był więc na jej pogrzebie. Gdy usłyszał, co się stało, po krótkim milczeniu zapytał: „Dlaczego nie powiedziałaś mi wcześniej? Położyłbym na jej grobie niebieskie kwiatki". Nie wyjaśnił, dlaczego niebieskie. Może ten kolor kojarzył mu się z latami, kiedy oboje byli młodzi, zdrowi, zakochani, otwierało się przed nimi życie pełne możliwości twórczych i wzajemnej miłości?

Wiele lat później, w styczniu 1998 roku, rozpoczęły się obchody 100-lecia urodzin mojej matki. Z tej okazji odsłonięto tablicę pamiątkową poświęconą moim rodzicom. Zdobił ją bukiet błękitnych kwiatów i opasywała błękitna wstęga. Wzięłam ją sobie na pamiątkę.

Cieszę się, że czasy, gdy mało kto o mojej matce pamiętał – dawno już minęły. Wielką satysfakcję sprawia mi stopniowe jej „wskrzeszanie" w ludzkiej świadomości. Dziś dużo mówi się o niej jako o człowieku i artystce w różnego rodzaju mediach. Każdy może przeczytać jej biografię, sięgnąć do katalogów i opracowań teoretycznych, zobaczyć tablicę pamiątkową, przejść się w jednym z łódzkich parków Aleją Katarzyny Kobro, zapoznać się z jej twórczością zarówno w salach muzealnych, jak i na ekranie komputera przy pomocy Internetu.

Ten tekst w katalogu na pewno bardzo odbiega od innych, poświęconych teoretycznym rozważaniom o twórczości Katarzyny Kobro. Moje wspomnienia pokazują ją jako człowieka, a przede wszystkim jako żonę i matkę. Jako utalentowaną, wyprzedzającą swoją epokę, piękną, o oryginalnej urodzie kobietę, wspaniałego, dobrego, życzliwego człowieka i niewyobrażalnie oddaną, pełną poświęcenia matkę.

Choć żyła w niewłaściwym czasie oraz w nieodpowiednim miejscu i dotknął ją ciężki los prekursorki – pamięć o niej zagościła teraz na dobre nie tylko w świadomości krytyków ale i zwykłych ludzi, których poruszyły jej losy lub zainteresowała jej sztuka. Dobrze, że tak się stało.

Warszawa, 4 maja 1998

Katarzyna Kobro (na fotelu) z siostrą Marią i bratem Mikołajem, 1898

Eugenia Kobro (siedzi) na letnisku z siostrą Olgą, osobą nie znaną oraz dziećmi: Mikołajem, Marią i Katarzyną, ok. 1900–1901

Eugenia Kobro na letnisku z siostrą Olgą i dziećmi: Marią, Katarzyną, Sergiuszem, Mikołajem, ok. 1904–1905

Katarzyna Kobro na letnisku z rodzeństwem: siostrą Marią braćmi Mikołajem i Sergiuszem ok. 1905–1906

Katarzyna Kobro, ok. 1910–1912

Katarzyna Kobro, Ryga, 1913

Katarzyna Kobro z matką i ciotką Olgą
ok. 1914–1915

Katarzyna Kobro, Moskwa
ok. 1918–1919

Katarzyna Kobro, Łotwa, lato 1924 (?)

Katarzyna Kobro, ok. 1930–1931

Katarzyna Kobro, Łódź (?), lata 30.

Katarzyna Kobro z córeczką Niką, Łódź
ok. 1937–1938

Katarzyna Kobro z córeczką Niką, Łódź
Osiedle Montwiłła–Mireckiego, lato 1937

Katarzyna Kobro z córeczką Niką, Łódź ul. Srebrzyńska, zima 1937/1938

Katarzyna Kobro z córeczką Niką, Łódź ul. Srebrzyńska, ok. 1938/1939

Katarzyna Kobro z córeczką Niką
Poznań, lato 1943

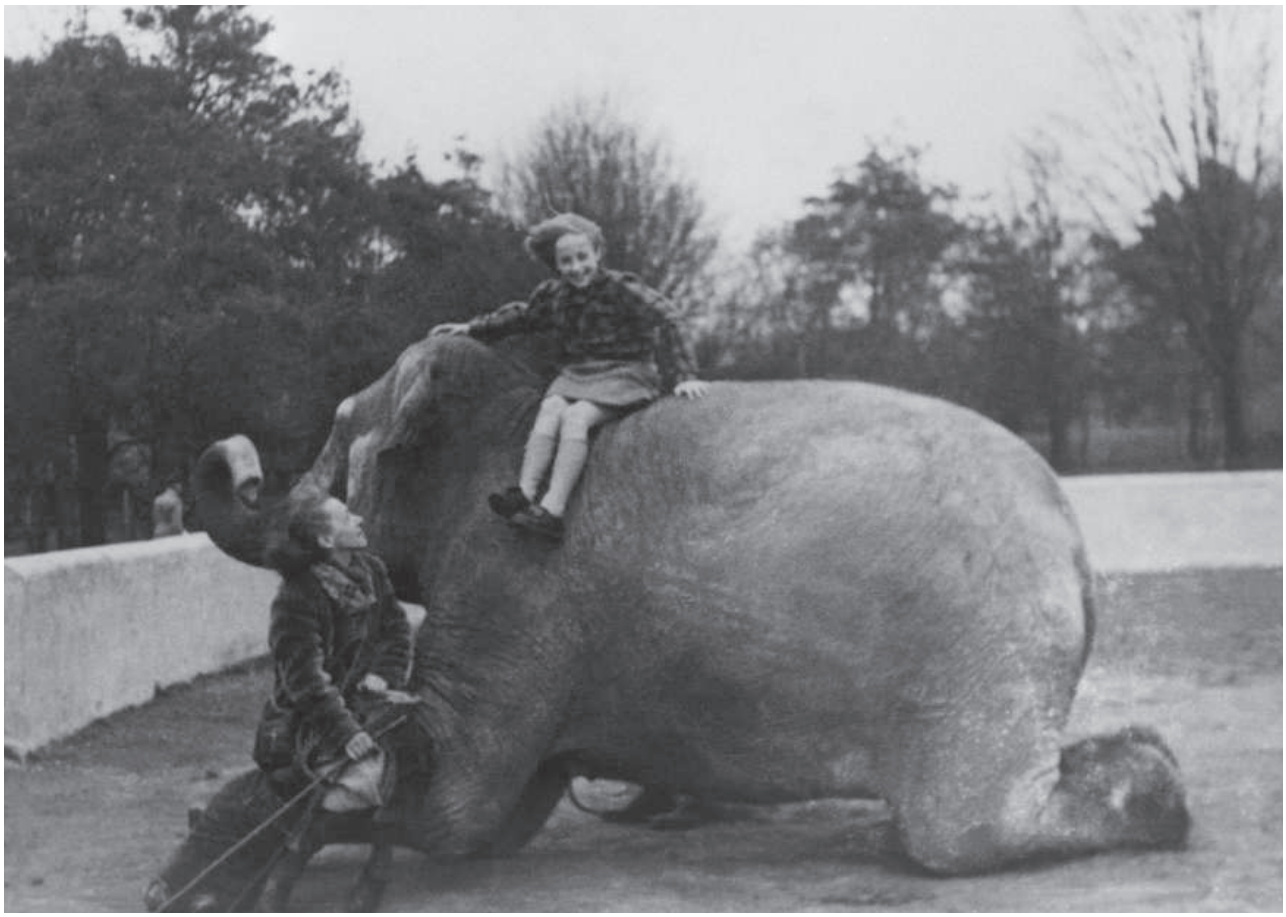
Władysław Strzemiński z córeczką Niką
w ogrodzie pp. Krauze, Łódź, ul. Gdańska
lato 1940

Katarzyna Kobro z córeczką Niką
Poznań, lato 1943

Katarzyna Kobro z córeczką Niką
Poznań, lato 1943

Katarzyna Kobro, Łódź 1944 (?)

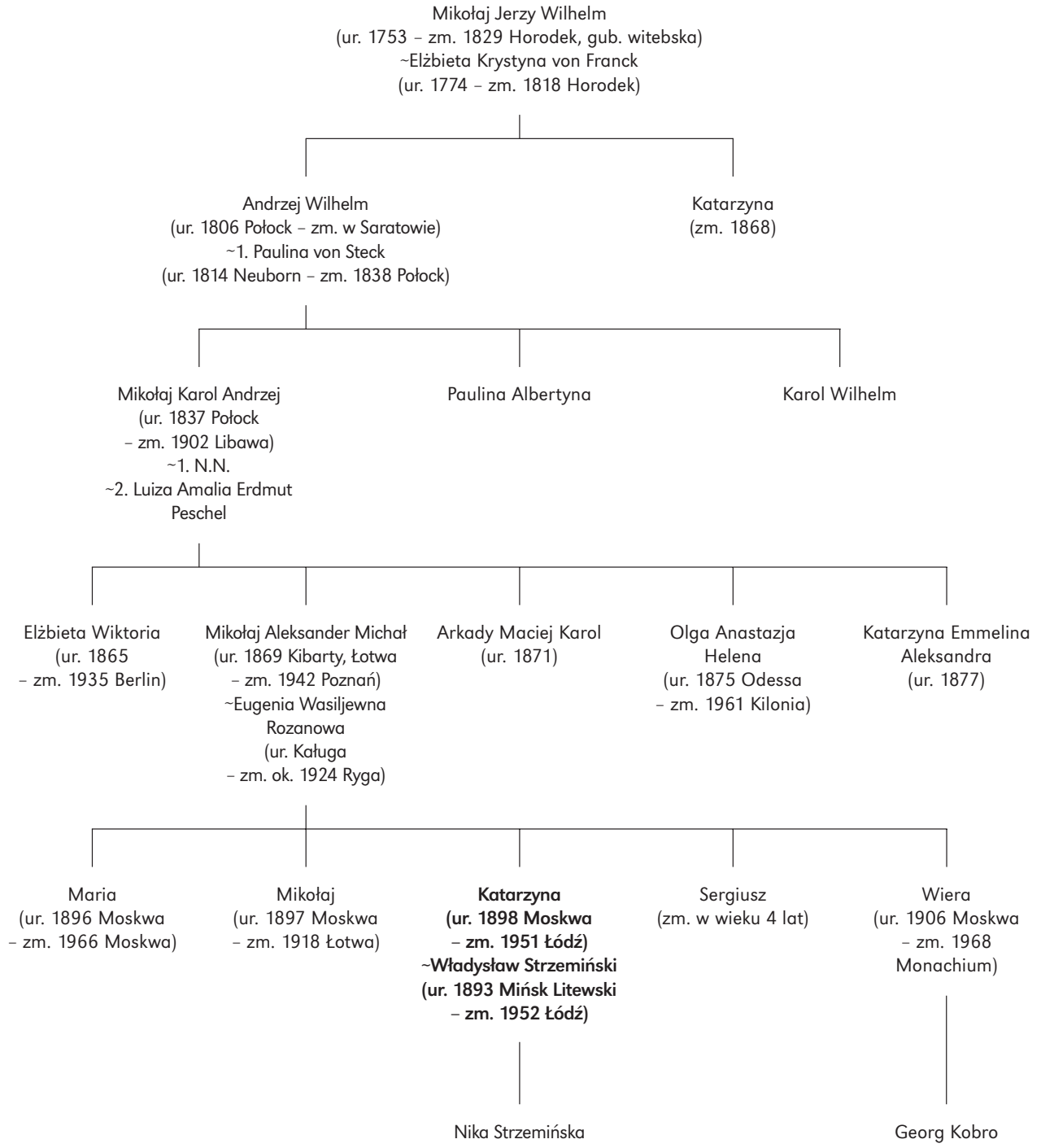
Katarzyna Kobro z córeczką Niką, Łódź Osiedle Karolew, lato 1944



Katarzyna Kobro z córką Niką w łódzkim ZOO, 1948

Katarzyna Kobro z córką i Anną Budryn w łódzkim Parku na Zdrowiu, lato 1950

Rodowód Katarzyny Kobro*



* Przygotowany w oparciu o maszynopis pracy: E. Kobro, *A Survey of the Russian Kobro Family*, Oslo, b.d.

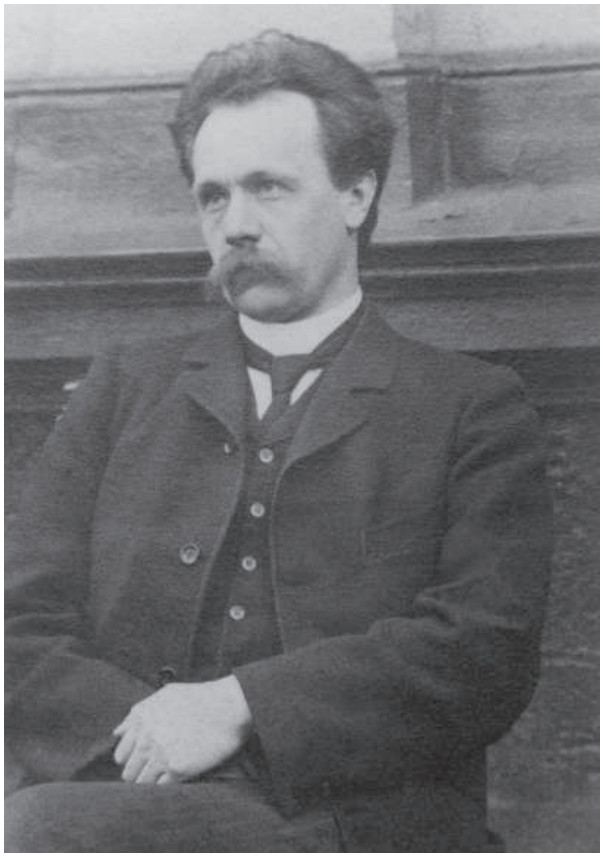
Zenobia Karnicka

Kalendarium życia i twórczości

1898–1914

Katarzyna Kobro urodziła się 26 stycznia 1898 r. w Moskwie.

Jej ojciec, Mikołaj Aleksander Michał von Kobro (ur. 29 IX 1869 na Łotwie) pochodził z rodziny wywodzącej się z Niemiec, ale osiadłej od XVIII w. w Cesarstwie Rosyjskim, w odróżnieniu od drugiej linii emigrującej przez Danię do Norwegii. Pradziad Mikołaja, Mikołaj Jerzy Wilhelm, uzyskał w roku 1824 od cara Aleksandra I tytuł szlachecki. Mikołaj Aleksander jako pierwszy z rodu poślubił Rosjankę. Była nią przyszła matka Katarzyny, Eugenia Rozanowa, absolwentka konserwatorium moskiewskiego, wywodząca się z rodziny inteligenckiej, posiadającej w Kałudze[1] dużą posiadłość. Po ślubie, który odbył się 9 października 1894 r., małżonkowie zamieszkali w Moskwie. Miasto to było też miejscem narodzin rodzeństwa Katarzyny:
Marii – ur. 1896 – zm. tamże w 1966.[2]
Mikołaja – ur. 1897 – zginął w 1918 podczas próby ucieczki do Finlandii.



Mikołaj von Kobro, ok. 1900
Fot.: wł. prywatna

Sergiusza – zm. w wieku 4 lat.
Wiery – ur. 1906 – zm. w 1968 w Monachium.[3]

Około 1900/1901 r. rodzina Kobro przeniosła się na Łotwę, do Rygi. Ojciec Katarzyny jako współwłaściciel kompanii handlowej z siedzibami w Rydze, Moskwie i Archangielsku dzielił swój czas pomiędzy trzy biura (składy celne?). Wiele podróżował, a podczas wakacji najchętniej żeglował, dowodząc niekiedy własnym statkiem. W Rydze miejscem zamieszkania rodziny były kolejne domy, położone przy ul. Elizabetes, w samym centrum miasta o zabudowie z przełomu XIX i XX w.; początkowo pod nr 7 (1899–1903), następnie nr 4 (1903–1909) i nr 12 (1909–1915).[4]

Letnie wakacje, od najwcześniejszego dzieciństwa Katarzyny, rodzina spędzała zwykle nad Zatoką Ryską. Zapewne w jej wodach Katarzyna uczyła się pływać osiągając z czasem coraz lepsze wyniki. Uchodziła później za znakomitą pływaczkę.[5]

Edukację podstawową odebrała w domu, następnie uczęszczała do prywatnego gimnazjum. „W starszych klasach gimnazjum (...) zaczęła wykazywać coraz większe zdolności plastyczne. Sporo rysowała i rzeźbiła, początkowo z chleba, później w glinie..." – pisała córka artystki.[6]

Wybuch I wojny światowej zastaje rodzinę Kobro przypuszczalnie w Rydze.

1. Kaługa – na płd.-zach. od Moskwy, była m.in.: ok. 1900 miejscem zesłania Anatola Łunaczarskiego, późniejszego wieloletniego komisarza NARKOMPROS-u (Ludowego Komisariatu Oświaty); miejscem urodzenia artysty Iwana Kudriaszowa (1896–1972), studenta SWOMAS-u (Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne) w Moskwie, kolegi K. Kobro i W. Strzemińskiego – por.: A. Łunaczarski, *Pisma wybrane,* T. 1. Wyboru dokonał Mieczysław Orlański. Przedmową i przypisami opatrzył Leszek Turek, Warszawa 1963, s. XI; Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930,* Warszawa 1982, s. 129(219).

2. Maria Kobro – dwukrotnie zamężna, bezdzietna, przejawiała także talenty plastyczne i literackie, przeszła zsyłkę (Sachalin?), zmarła w Moskwie – informacje od p. Niki Strzemińskiej. Być może wiadomość, przekazaną przez p. Olgę Szichiriewą z Muzeum Rosyjskiego w St. Petersburgu, iż jedna z sióstr K. Kobro była „poetką z kręgu Achmatowej", odnieść można do Marii lub Wiery Kobro.

3. Wiera Kobro – w latach 20. kursy dziennikarskie w Rydze, w latach 30. Kunstgewerbeschule (?) w Berlinie, wiele rysowała, malowała, współpracowała z pismem SIEGODNIA – informacje od p. N. Strzemińskiej (od syna Wiery – p. Georga Kobro z Monachium) oraz wg: E. Kobro, *A Survey of the Russian Kobro Family,* Oslo, b.d. – maszynopis udostępniony przez p. N. Strzemińską.

4. Adresy ustalił p. G. Kobro.

5. N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim,* Warszawa 1991, s. 11.

6. Ibidem, s. 11.

Eugenia Kobro na letnisku nad Zatoką Ryską z dziećmi: Katarzyną, Mikołajem, Marią, ok. 1899
Fot.: wł. prywatna

1915–1916

Latem 1915 r., w wyniku ofensywy wojsk niemieckich, następuje zajęcie prawie całej Litwy. Linia frontu przesuwa się ku terytorium Łotwy. Zagrożona jest Ryga. Dochodzi do wielkiej ewakuacji miasta (fabryk i mieszkańców) w głąb Rosji.[1] Mikołaj von Kobro odsyła rodzinę do Moskwy, sam pozostaje w Rydze strzegąc interesów firmy.

W Moskwie najstarsza siostra Katarzyny, Maria, zaczyna studiować filologię rosyjską.

Katarzyna jesienią 1915 r. rozpoczyna naukę w ostatniej, siódmej klasie, w ewakuowanym z Warszawy do Moskwy, III Żeńskim Gimnazjum Warszawskim.[2] Wśród uczennic są Polki przybyłe z najrozmaitszych stron rozsypującego się zaborczego imperium. Jedną z nich jest łodzianka Anna Krzyżanowska, późniejsza Anna Budryn. Spotkały się ponownie po wielu latach w Łodzi i połączyła je z czasem serdeczna przyjaźń.[3]

Katarzyna Kobro uzyskuje 29 maja 1916 r. świadectwo maturalne. Najwyższe noty otrzymuje z rysunków, robót ręcznych i przyrody. Nie uczęszczała natomiast na lekcje języka polskiego.

Latem 1916 r. mieszka, zapewne krótko, u ojca w Archangielsku, co potwierdza notarialny zapis na jednej z kopii jej świadectwa maturalnego.[4] Przyczyną tego kolejnego exodusu mogły być nasilające się w tym czasie w Moskwie prześladowania Niemców.[5]

Prawdopodobnie w 1916 r. spotyka w moskiewskim szpitalu ciężko rannego, okaleczonego na froncie, Władysława Strzemińskiego.[6]

1. Por.: np. W. Basler, *Deutschlands Annexionspolitik in Polen und in Baltikum 1914–1918,* Berlin 1962.

2. Na podstawie kopii świadectwa ukończenia tegoż gimnazjum (w jęz. rosyjskim i tłumaczeniu polskim) – w posiadaniu córki.

3. Anna Budryn z d. Krzyżanowska (1897–1969) powróciła do Łodzi w 1921 (po pokoju ryskim) jednym z ostatnich transportów. Wyszła za mąż za spolonizowanego, choć wyznania prawosławnego, Rosjanina (zginął w Katyniu). Prowadziła własny sklep z tkaninami (tzw. resztki) i dodatkami krawieckimi. W jej domu, wystawionym w 1937 przy ul. Orzeszkowej 42, często bywała K. Kobro wraz z mężem, także podczas i po okupacji – informacji udzielił syn p. Juliusz Budryn z Łodzi (II, 1998).

4. Poświadczenie zamieszkania K. Kobro w Archangielsku pochodzi z 30 VI 1916 – kopia świadectwa w jęz. rosyjskim w posiadaniu córki.

5. Spektakularnym dowodem nastrojów antyniemieckich w ogarniętej wojną Rosji jest zmiana nazwy St. Petersburga na Piotrogród.

6. Władysław Strzemiński (1893–1952), jako oficer saperów, uległ ciężkiemu okaleczeniu nocą z 6 na 7 maja 1915, a nie 1916, jak podałam w: kat. wyst. *Władysław Strzemiński (1893–1952). W setną rocznicę urodzin,* Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, s. 62. Ten błąd nastąpił wskutek powtórzenia błędu popełnionego przez córkę i inne źródła. Właściwą datę podaje natomiast Z. Baranowicz w: W. Strzemiński. *Pisma.* Zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Zofia Baranowicz, Wrocław 1975, s. VIII. Wynika to również z przebiegu wydarzeń na froncie rosyjsko–niemieckim w okresie 1915–1916. Hospitalizacja miała miejsce m.in. w Moskwie w Szpitalu im. Prochorowa.

1917–1920

Niemalże tuż po wybuchu rewolucji lutowej, a mianowicie 27 lutego 1917 r., uzyskuje oficjalne potwierdzenie upraw-

Katarzyna Kobro, Moskwa, ok. 1919
Fot.: wł. prywatna

nień „nauczycielki domowej" z prawem nauczania przedmiotów „w których objawiła dobre i bardzo dobre postępy". Mieszka wówczas w Moskwie w zaułku Dajewyj pod nr 2.[1] Uczy języka rosyjskiego – w 1949 r. pisała „... udzielałam lekcji prywatnych (korepetycji), będąc jeszcze uczennicą w gimnazjum i po ukończeniu tegoż..."[2]

Jesienią 1917 r. rozpoczyna studia artystyczne w Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury (Uczyliszcze Żiwopisi, Wajanija i Zodczestwa), powstałej z przekształcenia d. Akademii Sztuk Pięknych w Moskwie.[3] Wiele lat później pisała o tym okresie „... uczyłam się rzeźby i malarstwa (...) od r. 1917–20..."[4]

23 lipca 1918 r. została członkiem Związku Zawodowego Artystów Malarzy miasta Moskwy (Profesjonalnogo Sojuza Chudożnikow Żiwopisi Goroda Moskwy).[5] Związek utworzony w maju 1917 r., obok artystów starszej i średniej generacji, grupował tzw. „lewtystów" – młodych przedstawicieli lewicowych kierunków („lewych tieczenji") w sztuce, do których m.in. należeli: Kazimierz Malewicz, Olga Rozanowa, Władimir Tatlin, Aleksander Rodczenko.[6] A zatem już po pierwszym roku studiów preferencje artystyczne Katarzyny Kobro wydają się być sprecyzowane.

Latem 1918 r., dekorując wraz z kolegami wnętrze budynku, „... w którym teraz znajduje się GUM, najstarszy moskiewski dom towarowy...", uległa wypadkowi i „chorowała niemal dwa miesiące".[7]

W październiku tegoż roku dokonuje się porewolucyjna reorganizacja szkolnictwa artystycznego w Moskwie. I tak d. Szkoła Stroganowa przekształca się w I Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne, a Szkoła Malarstwa, Rzeźby i Architektury w II Pracownie ... (I i II Gosudarstwiennyje Swobodnyje Chudożestwiennyje Mastierskije – określane skrótem SWOMAS).[8] W tych pierwszych studiuje Władysław Strzemiński, w drugich kontynuuje naukę Katarzyna Kobro.
Zeznając w 1949 r. przed sądem, Kobro podała, iż zaliczyła „3 lata Akademii Sztuk Pięknych w Moskwie i 2 lata dentystyki".[9] Być może studiowała równolegle stomatologię, choć z punktu widzenia jej sytuacji rodzinnej usprawiedliwione może być także przypuszczenie o podjęciu takich studiów dopiero w Rydze w latach 1922–1924.[10]

W nowym systemie artystycznego szkolnictwa wyższego studenci mieli możliwość swobodnego wyboru pracowni, a tym samym kierującego nią nauczyciela. Funkcjonowały nawet pracownie „bez nauczyciela". Poszczególnymi pracowniami, których liczba była zmienna, kierowali przede wszystkim artyści – reprezentanci tzw. lewicowych kierunków. Byli wśród nich: Malewicz, Tatlin, Anton Pevsner, bracia Stenberg i wielu innych.[11] Pytanie, kim byli „mistrzowie" Katarzyny Kobro w SWOMAS-ie, pozostaje nadal aktualne. Uwzględniając znane, skromne fakty, i posiłkując się analizą jej równie skromnie zachowanego dorobku z najwcześniejszego okresu, możemy jedynie przypuszczać, iż uczyła się w studio rzeźby Tatlina czy suprematyzmu Malewicza.

Nie wiemy także, czy wzięła np. udział w wystawie prac nauczycieli i uczniów Państwowych Wolnych Pracowni Artystycznych, zorganizowanej w czerwcu 1919 r. w gmachu SWOMAS-u przy ul. Rożdiestwieńskiej 11.[12]

Podczas wakacji uczestniczyła w akcji „zbioru arbuzów" w Saratowie. Chorowała na tyfus – obcięto jej wówczas bujne, niesforne włosy; od tej pory nosiła już tylko krótkie włosy.[13]

Późną wiosną 1920 r. wzięła udział w *Państwowej Wystawie Obrazów i Rzeźby Smoleńskiej Guberni*. Pokazała tam jedną rzeźbę *ToS 75 – Struktura* (kat. II.1). Ekspozycję zorganizował w Smoleńsku miejscowy oddział IZO NARKOMPROS[14] (Wydział Sztuk Pięknych Ludowego Komisariatu Oświaty). Smoleńsk, od jesieni 1919 r., był miejscem pobytu i intensywnej artystyczno-organizacyjno-dydaktycznej działalności Władysława Strzemińskiego – być może dzięki niemu rzeźba moskiewskiej studentki została włączona do tego pokazu.[15]

Jeśli przyjmiemy, iż Katarzyna Kobro zaliczyła pełne 3 lata studiów w Moskwie, to nie możemy wykluczyć jej uczestnictwa w *I Ogólnopaństwowej Konferencji Wychowawców i Studentów Sztuki* odbywającej się w czerwcu 1920 r. Uczestnikami kilkudniowych posiedzeń byli m.in. reprezentanci Wolnych Pracowni. Na konferencję przybył też z Witebska, wprawdzie nieco spóźniony, Kazimierz Malewicz wraz z liczną reprezentacją *UNOWIS-u*.[16]
Być może, zachowana w pamięci córki oraz opowiadana przez kolegę – innego artystę, historia związana z „pobytem na Kremlu delegacji z udziałem Kobro" dotyczy okresu i problemów postawionych podczas tej konferencji.[17]

1. Kopia świadectwa, zob.: 1915–1916, przyp. 2.

2. Życiorys napisany odręcznie przez K. Kobro 9 VII 1949 – w posiadaniu córki.

3. O szkole piszą więcej m.in. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...,* s. 74–76; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni,* Warszawa 1984, s. 31. Najnowsze ustalenia podaje: kat. wyst. *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932,* Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1992, s. 719 i inne.

4. Życiorys, zob.: 1917–1920, przyp. 2.

5. Zajawlenje Smolenskogo Otdielenia Wsierossyjskogo Sojuza Rabotnikow Iskusstwa, Smolenskij Gossudarstwiennyj Istoriczeskij Archiw, (dalej SGIA), P – 2010 e. 288 op.1 g.14. l. 42 – wypis otrzymałam dzięki uprzejmości p. Ludmiły Naliwajko z Instytutu Sztuki Białoruskiej Akademii Nauk w II 1994.

6. Por.: *Die grosse Utopie ...,* s. 698 i inne.

7. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 13.

8. I Państwowe Wolne Pracownie mieściły się w budynku przy ul. Miaśnickiej 21, II – przy ul. Rożdiestwieńskiej 11 – por.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...,* s. 285.

9. Protokół rozprawy głównej z dnia 9 XI 1949, w: Akta w sprawie karnej p-ko Katarzynie Strzemińskiej. Sąd okręgowy w Łodzi. Wydz. VII K. sygn. 3020/49, Archiwum Sądu Wojewódzkiego w Łodzi.

10. Ojciec K. Kobro nie akceptował wyboru studiów i kariery artystycznej córki i być może po jej powrocie do Rygi nakłonił ją do studiów medycznych – por.: N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 11. W Rydze w 1919 założono Uniwersytet Łotewski składający się z 11 wydziałów, w tym: lekarski z oddziałem dentystycznym – por.: W. Lichtarowicz, *Fundusz Kultury w Łotwie.* Odbitka z XI tomu „Nauki Polskiej", Rocznika Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1929, s. 321, przyp. 1.

11. Por.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...,* s. 82; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 31; *Die grosse Utopie ...,* s. 762 i inne.

12. Wystawa ta uchodziła długo za *I Wystawę OBMOCHU* (Stowarzyszenia Młodych Artystów), z którym wiązano też niekiedy K. Kobro. Badania opublikowane przez Aleksandrę Szackich wykluczyły taką możliwość, gdyż OBMOCHU dopiero jesienią 1919 było w fazie założycielskiej – por.: A. Schatzkich, *Anmerkungen zur Geschichte der Gesellschaft junger Künstler (OBMOCHU),* w: *Die grosse Utopie ...,* s. 150–155.

13. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 13.

14. Zob.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934),* Wrocław – Łódź 1981, s. 266; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 34 i 62, przyp. 14.
Niestety nie znam z autopsji przywoływanego przez autorów katalogu tej wystawy.

15. Prawdopodobnie Strzemiński został oddelegowany do Smoleńska przez IZO NARKOMPROS, z którym współpracował. Co ciekawe, Smoleńsk podczas I wojny światowej był pełen polskich uchodźców mających wsparcie w silnej miejscowej Polonii. Działały tam liczne polskie organizacje wspierające uchodźców, organizujące reemigrację. Niektóre, w tym np. Polska Rada Bezpieczeństwa Publicznego, rozwiązane po Rewolucji Październikowej działały dalej w konspiracji. Z kolei, utworzony w III 1917, Związek Wojskowych Polaków obejmował ochroną każdego żołnierza Polaka bez różnicy przekonań i wyznania – por.: *Polacy w Smoleńsku. Monografia o działalności organizacji i instytucji polskich w Smoleńskiej Ziemi w dobie wygnania 1915–1918,* Warszawa 1919.
Przy obecnym stanie badań nie sposób potwierdzić ani też wykluczyć jakichkolwiek związków Strzemińskiego z konspiracyjnymi organizacjami polskimi w Smoleńsku. Wiemy jedynie, że zetknął się tam z Czesławem Stefańskim, malarzem, który powrócił także do Polski i działał w latach 30. w środowisku lubelskim.
Katarzyna Kobro mogła już być w Smoleńsku także jesienią 1919. Jak podaje Olga Szichiriewa, już pod datą 10 X 1919 została odnotowana jako współpracownik sekcji IZO GubONO (Oddział Sztuk Pięknych Gubernialnego Oddziału Ludowej Oświaty), zaś Strzemiński pod datą 18 XI 1919 (list z 9 VI 1998 w korespondencji Muzeum Sztuki w Łodzi).

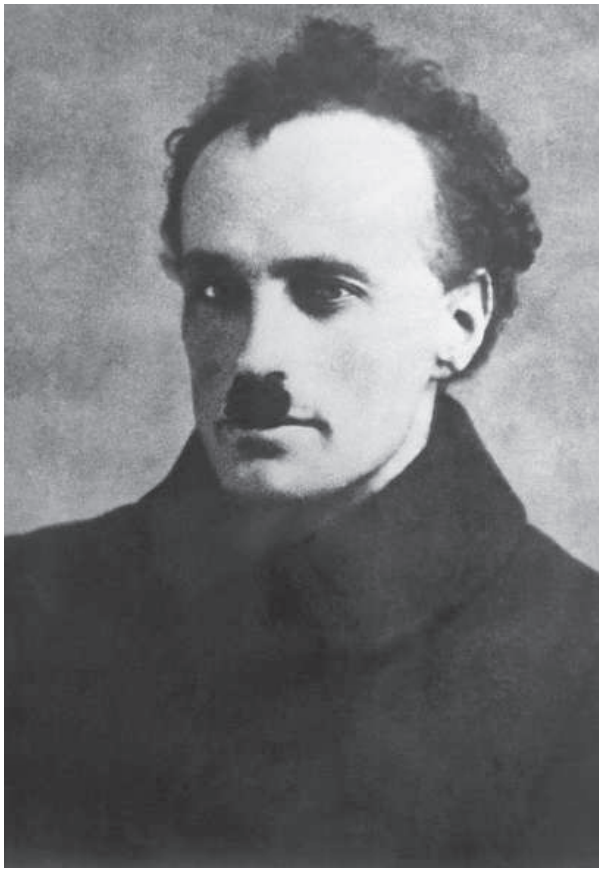
16. *UNOWIS* (Krzewiciele Nowej Sztuki) – stowarzyszenie artystyczne (szkoła) założone przez Kazimierza Malewicza (1878–1935) w Witebsku (na zach. od Smoleńska), działające od końca 1919 do maja 1922. Skupiało wielu wybitnych artystów, m.in. takich jak: Eliezer Lisicki (El Lissitzky), Nina J. Kogan, Wiera M. Jermołajewa (nauczyciele) oraz uczniów, takich jak: Lazar M. Chidekiel, Ilia G. Czasznik, Mikołaj M. Sujetin – por.: A. Schatzkich, *UNOWIS: Brennpunkt einer neuen Welt*, w: *Die grosse Utopie ...,* s. 57–69.
Materiały archiwalne na temat *I Ogólnopaństwowej Konferencji* publikuje też: Ludmiła D. Naliwajko, *K istorii chudożestwiennoj żizni Witebska (1918–1922),* Witebskij Chudożestwiennyj Muziej, Witebsk 1994 (tekst powielany), s. 20–21 – por.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...,* s. 303.

17. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 12–13.

1920–1922

Powstanie niepodległej Łotwy zaważyć musiało na decyzji Mikołaja von Kobro o powrocie do Rygi, przyjęciu obywatelstwa łotewskiego, reaktywowaniu przedsiębiorstwa. W początku lat 20. w Rydze działa już firma „Lichtwerk & Kobro". Za zgodą władz przybywa tam matka Katarzyny wraz z najmłodszą córką Wierą.[1] W Moskwie pozostaje na stałe jedynie siostra Maria.

Katarzyna Kobro po trzecim roku studiów osiedla się w Smoleńsku. „W Rosji w latach 20–21 uczyłam rzeźby w szkole ceramiki w Smoleńsku, tam też robiłam plakaty dla Polit–Proswietu, a w teatrze Domu Oświaty byłam zatrudniona jako dekoratorka sceniczna" – pisała w swoim życiorysie w 1949 r. W smoleńskim archiwum znajdujemy nieliczne zapisy potwierdzające lub uszczegółowiające jej relację. Np. „E. Kobro – diekorator. Ona priepodajet w studii IZO 1920 g. w Domie Proswieszczenija".[2] Jej osoba pojawia się też w spisie członków Smoleńskiego Oddziału Wszechrosyjskiego Związku Pracowników Sztuki wraz z informacją: „g. 1921 chudożnik skulptor / 3 miesiacza".[3]



Władysław Strzemiński, Smoleńsk, 1921
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź

Rozpoczyna, bądź kontynuuje, ścisłą współpracę z Władysławem Strzemińskim. Zawierają związek małżeński (ślub cywilny), mają wspólne mieszkanie wraz z pracownią w centrum Smoleńska przy ul. Balszaja Sowietskaja.[4] Prowadzą razem filię *UNOWIS–u.*[5]

Częstym gościem jest Kazimierz Malewicz. Opiekują się także swoimi studentami. Nocującej na dworcu, po przybyciu do Smoleńska, młodziutkiej Nadii Chodasiewicz (Wanda Chodasiewicz–Grabowska, Nadia Léger) aranżują miejsce „do życia" w pracowni lub własnym pokoju.[6]

Wspólnie projektują plakaty polityczne dla Rosyjskiej Agencji Telegraficznej, czyli ROSTA, podległej, jak IZO, tej samej sekcji sztuki w NARKOMPROS.[7]

Uczestniczą zapewne w Obwodowej Konferencji (Obłastna Konfierencja) *UNOWIS–u* zwołanej 20 października 1920 r. w Smoleńsku z udziałem tzw. Centralnego Komitetu Artystycznego (Centralnyj Tworczeskij Komitiet) w składzie: Malewicz,

Eliezer Lisicki (El Lissitzky), Lazar Chidekiel, Nina Kogan, Ilia Czasznik, smoleńskiego TworKoma oraz Zachodniego Frontu. Konferencja poświęcona była wskazaniu głównych założeń w sztuce i kulturze Rosji w związku z przygotowaniami do zjazdu Proletkultu. W drugim dniu Malewicz wygłosił odczyt *O nowej sztuce.* W pracowniach Zachodniego Frontu wydrukowano plakaty projektowane przez członków *UNOWIS-u.* Przy centralnym TworKomie powstało międzynarodowe biuro ds. sztuki, które zorganizowało wysyłkę materiałów *UNOWIS-u* do Niemiec. Powołano też oddział *UNOWIS-u* w Odessie.[8]

W 1920 r. w Smoleńsku działała też otwarta w roku poprzednim Szkoła Artystyczno-Przemysłowa (Chudożestwienno-Promyszlienna Szkoła), założona na bazie SWOMAS-u. Być może w tej szkole Kobro uczyła w pracowni ceramiki.[9]

W latach 1920–21 Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński uchodzili w Smoleńsku za przedstawicieli „skrajnie lewicowych kierunków". W pamięci jednego z ich artystycznych antagonistów pozostał następujący obraz ich pracowni: „Studio w tym czasie wyglądało zabawnie. Całe wnętrze było zastawione jakimiś skrzynkami, kawałkami blachy, trocinami, przedmiotami ze szkła. To była paleta konstruktywizmu. Z zestawienia tych różnorodnych materiałów powstawały dzieła w fantastycznej formie, pozbawione jakiegokolwiek związku z realnym światem".[10]

Poza wspomnianą już rzeźbą *ToS 75 – Struktura* (kat. II.1), znamy z przekazów ikonograficznych jeszcze tylko dwie realizacje Katarzyny Kobro powstałe zapewne w Smoleńsku. Są to tzw. *Konstrukcje wiszące (1)* i *(2)* zrekonstruowane na podstawie fotografii (kat. I.1–2). Janusz Zagrodzki, pierwszy monografista artystki, przywołuje, w oparciu o opisy i przekazy ustne dawnych kolegów Kobro, następujący obraz jeszcze jednej jej realizacji plastycznej: „Na ścianie dawnej drukarni, naprzeciwko parku miejskiego, znajdowała się nie zachowana do dzisiaj, wykonana przez Kobro w roku 1920 lub 1921, abstrakcyjna cementowa płaskorzeźba o wymiarach około 75 x 100 cm, poświęcona władzy radzieckiej. (...) schemat kompozycyjny płaskorzeźby pozwala przypuszczać, że skonstruowana była zgodnie z układem form charakterystycznym dla prac powstałych w kręgu grupy *UNOWIS,* znanym między innymi z plakatu Lissitzkiego *Czerwonym klinem bij białych.* Umieszczone centralnie w płaskorzeźbie koło atakowały luźno rozrzucone figury geometryczne, z prawej strony całość uzupełniały spływające z góry, rytmicznie powtarzające się kształty skomponowane w formie draperii".[11]

Wysoką ocenę wczesnej twórczości Kobro wystawił już w Polsce w 1922 r. Władysław Strzemiński. Analizując stan aktualny sztuki w Rosji Sowieckiej pisał: „Co prawda nie wychodzi rzeźba poza już obmyślone i wykonane w malarstwie koncepcje kubizmu i futuryzmu – stanowi to jednak prawdziwą sztukę nową. Wymienione zadania rozwiązują bracia Stenbergowie, Miedunieckij, częściowo Rodczenko – i inni należący do ugrupowania «konstruktywistów» towarzystwa *OBMOCHU".* I dalej, od nowego akapitu kontynuował: „Obok nich stoi najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu europejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych, nie są naśladownictwem Malewicza, a twórczością równoległą".[12]

Nasilające się tendencje centralistyczne, wzrastający terror, a w sferze sztuki, widoczne już wyraźnie jesienią 1921 r., zwycięstwo „wytwórczościowców" nad „krzewicielami nowej sztuki" – Strzemiński postrzega z ostrością jako niebezpieczeństwo dla rozwoju twórczości, w tym zapewne nie tylko własnej, ale i Katarzyny Kobro.

Oboje opuszczają Rosję Sowiecką prawdopodobnie na przełomie 1921 i 1922 r. i przez „zieloną granicę" przedostają się do niepodległej Polski. Katarzyna Kobro (w połowie Rosjanka, w połowie Niemka) dysponowała prawdopodobnie obywatelstwem sowieckim, stąd konieczność nielegalnego przekraczania granicy, a w konsekwencji, przywoływany przez córkę artystów, ich kilkutygodniowy pobyt w areszcie.[13]

1. Por.: E. Kobro, *A Survey ...* Mniejszość niemiecka, z którą zapewne identyfikował się Mikołaj Kobro, zwłaszcza w okresie zagarnięcia Łotwy przez Niemcy (1919–1920), ale i później, była w odróżnieniu od innych uprzywilejowana – por.: W. Lichtarowicz, *Fundusz ...*; P. Łossowski, *Łotwa nasz sąsiad: Stosunki polsko-łotewskie w latach 1918–1939,* Warszawa 1990.

2. SGIA, f. 283448 g. 17 op. 3 – zob.: 1917–1920, przyp. 5.

3. Zob.: 1917–1920, przyp. 5.

4. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 43.

5. Aktywność *UNOWIS-u* znalazła szeroki rezonans w życiu artystycznym Rosji Sowieckiej wczesnych lat 20. Jego zwolennicy zakładali w takich miastach jak Moskwa, Smoleńsk, Perm, Jekaterinburg, Samara, Saratow czy Odessa rozmaite filie szkoły – por.: *Die grosse Utopie ...,* s. 728.

6. L. Dubenskaja, *Razkazywajet Nadia Leże. Powiest,* Minsk 1983, s. 32–33.

7. Por.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...,* s. 80; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 43–44.

8. Por.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...*, s. 303–304.

9. Informacja od p. Olgi Szichiriewej.

10. Cyt. za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 43.

11. Ibidem, s. 44.

12. W . Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki,* Zwrotnica, 1923, nr 4 – cyt. za: *Władysław Strzemiński in memoriam,* red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 159.

13. Por.: N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 18–19.

1922–1924

Katarzyna Kobro zatrzymuje się wraz z mężem u jego rodziny w Wilnie. Mówi bardzo słabo po polsku, jest kobietą ekscentryczną, nie przypomina zapewne uległej, skromnej żony; jest artystką i partnerem swego męża – co oczywiście negatywnie wpływa na jej stosunki z matką Strzemińskiego.[1]

Po krótkim pobycie w Wilnie wyjeżdża do Rygi.[2] Bezpośrednią przyczyną opuszczenia Polski nie są jednak tylko, jak chce córka, rodzinne nieporozumienia. Wiele przemawia za tym, aby uznać, iż wyjazd ten był podyktowany koniecznością uregulowania kwestii przynależności państwowej, uzyskania właściwych dokumentów. W nowo powstałym państwie łotewskim, gdzie ostatecznie osiedliła się rodzina Kobro, mogła dokonać wyboru: uzyskać obywatelstwo łotewskie, a następnie także obywatelstwo polskie.[3]

Pobyt w Rydze zbliżył Katarzynę i jej młodszą siostrę Wierę. Ojciec zapewniał rodzinie dostatek, po latach biedy Katarzyna Kobro mogła ponownie nosić nowe, wygodne stroje. Może wtedy właśnie zaczęła studiować stomatologię? Czy tworzyła? – odpowiedź twierdzącą uniemożliwia brak jakichkolwiek przesłanek. Nie zachowała się także ewentualna korespondencja pomiędzy małżonkami.

W tym okresie Władysław Strzemiński dynamicznie wkraczał w polskie życie artystyczne. Bardzo szybko nawiązywał nowe kontakty, początkowo w środowisku wileńskim i krakowskim, następnie warszawskim.[4] Mimo kalectwa, wykazywał ogromną mobilność. W swym pierwszym opublikowanym w Polsce tekście *O sztuce rosyjskiej. Notatki* promował twórczość młodej rzeźbiarki Kobro. Z właściwą sobie skrupulatnością informował ją zapewne o rozwoju ruchu awangardowego, podejmowanych wyzwaniach artystycznych, wystawienniczych.

1. Por.: N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 19.

2. Brak źródeł uniemożliwia ustalenie dokładnej daty wyjazdu.

3. Z taką interpretacją zgadza się np. p. Dace Lamberga z Państwowego Muzeum Sztuki w Rydze, do której zwróciłam się z prośbą o pomoc w ustaleniu kilku faktów dotyczących okresu łotewskiego (list z 11 II 1998 w korespondencji Muzeum Sztuki w Łodzi).

4. Por.: *Władysław Strzemiński (1893–1952). W setną ...*, s. 64–65.

Katarzyna Kobro, 1924
Fot.: wł. prywatna

1924

Nazwisko Katarzyny Kobro pojawia się w Polsce po raz drugi wśród członków nowo założonego ugrupowania, skupiającego kubistów, suprematystów i konstruktywistów, pod nazwą *Blok.*[1] Grupę tworzą zasadniczo artyści warszawscy: Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Karol Kryński, Edmund Miller, Henryk Berlewi, Mieczysław Szulc oraz wilnianin, Witold Kajruksztis i oczywiście Władysław Strzemiński. W dniu 8 marca wychodzi, redagowany przez zespół, pierwszy numer Czasopisma Awangardy Artystycznej – Blok. Tydzień później, 15 marca, awangardowe ugrupowanie otwiera w Warszawie swą pierwszą wystawę w Salonie Automobilowym firmy Laurin – Klement.
Czasopismo Blok nr 1 zamieszcza dwie reprodukcje rzeźb Katarzyny Kobro, podpisane jedynie jej imieniem i nazwiskiem. Są to wczesne realizacje artystki z okresu smoleńskiego (kat. II.2–3). Być może Kobro przybyła do Warszawy przed otwarciem wystawy, choć prawdopodobieństwo takiego rozwoju zdarzeń zmniejszają następne wypadki. W kolejnych numerach Bloku, aż do późnej jesieni, jej nazwisko, inaczej niż Strzemińskiego, już się nie pojawia. Dopiero w listopadowo–grudniowym numerze, w którym Strzemiński publikuje pionierskie sformułowanie teorii unizmu – artykuł *B = 2,* znajdujemy kolejną reprodukcję jej rzeźby (kat. I.3).

Przypuszczalnie długo oczekiwała w Rydze na załatwienie formalności paszportowych, w konsekwencji małżonkowie potwierdzić musieli swój związek ślubem kościelnym – był to warunek zgody na jej pobyt w Polsce. Ślub ten miał miejsce w kościele rzymsko–katolickim w Rydze 29 lipca.[2] Córka artystów podaje, iż: „Przed powrotną podróżą do Polski (...) spędzili kilka tygodni na letnisku nad Zatoką Ryską".[3]

Dla Strzemińskiego pobyt w Rydze był także okazją do naocznego rozpoznania sytuacji artystycznej na Łotwie, nawiązania nowych kontaktów. Nie wykluczone, iż przewodnikiem w tej podróży była Katarzyna Kobro. Łotewskie peregrynacje przyniosły owoce w postaci tekstu Romana Suty, pisanego w Rydze 1 września, zamieszczonego w tłumaczeniu „W.S." (Władysław Strzemiński) w jesiennym wydaniu Bloku[4] oraz wystawy. Suta analizując układ sił artystycznych na Łotwie wymienia jako jedną z grup „Artystów ryskich" z dopiskiem „(lewica)". Na zaproszenie tej właśnie grupy stowarzyszenie *Blok* bierze udział we wspólnej ekspozycji obydwu ugrupowań, otwartej w ryskim Muzeum od 16 listopada do 14 grudnia. Kobro wystawia tam trzy bliżej nieznane *Konstrukcje* wykonane z blachy i szkła.[5]

Jesienią zamieszkali w Szczekocinach, gdzie Strzemiński otrzymał posadę nauczyciela rysunku w miejscowym Gimnazjum Koedukacyjnym, kierowanym przez malarza i wielbiciela nowej sztuki Adama Nowińskiego.[6] Przygotowywał wówczas m.in. tłumaczenie na język polski tekstów Malewicza i o Malewiczu „... jako nauczycielu jedynym, najdoskonalszym, który do źródeł skierowuje umysły młodych...", a „Pisząc o szkole w sztuce «plastyce» porusza o brak szkoły w Polsce, dając liczne przykłady z bruku warszawskiego i krakowskiego. Nadto pisze o sztuce rosyjskiej, którą w Polsce przesadnie apoteozują".[7]

Wiadomo, iż w listopadzie „... Strzemiński z «Bloku» już wystąpił..."[8] Katarzyna Kobro zapewne wraz z nim. W wydanej w 1934 r. książce pisał: „Grupa Blok nie była grupą jednolitego kierunku: kształtowała się pod wpływem rozmaitych wpływów sztuki nowoczesnej: stosunek do nich nie był jednakowy wśród

poszczególnych członków grupy. (...) Grupę łączył przede wszystkim negatywny stosunek do sztuki minionej oraz do wielu zjawisk ówczesnego życia artystycznego, jakie w osłabionej, zamierającej postaci dotrwały i do dziś", a w innym miejscu wypunktował kierunki artystyczne dominujące w tej grupie: „... konstruktywizm, kubizm, suprematyzm i częściowo futuryzm..."[9] Pionierskie sformułowanie teorii unizmu Strzemińskiego, zawarte we wzmiankowanym już artykule *B = 2*, stało w sprzeczności z utylitaryzmem Szczuki i Żarnowerówny. Z tych systemowych powodów dalszy sojusz nie był już możliwy.[10]

Prace Katarzyny Kobro z tego okresu zdaniem Andrzeja Turowskiego należałoby umieścić „... wśród konstruktywistów, spadkobierców suprematyzmu malewiczowskiego".[11]

1. K. Kobro swój akces do grupy mogła złożyć za pośrednictwem W. Strzemińskiego.

2. Skrócony odpis aktu ślubu sporządzony w 1943 w Łodzi (Litzmannstadt) na podstawie odpisu w języku polskim, wydanego w Rydze 9 IX 1925 – w posiadaniu córki.

3. N. Strzemińska, *Miłość ...*, s. 22.

4. Blok. Kurjer Bloku / Revue Internationale d'Avantgarde, 1924, nr 6–7, s. nlb.

5. Szerzej o wystawie: J. Malinowski, J. Zagrodzki, *Wystawka polskoj grupy konstruktiwistow «Błok» w Rigie w 1924 godu,* w: *Cztienija Matwieja. Sbornik Dokładow i Materiałow po Istorii Łatwijskogo i Ruskogo Awangarda*. Czast pierwaja. Sostawitiel Irena Burzińska. Memorialnyj Muzej Teodora Załkana, Riga 1991, s. 38–53; D. Lamberga, *Współpraca wystaw artystycznych w latach 1920–1930,* w: *Łotwa – Polska. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, Ambasada Rzeczpospolitej Polskiej na Łotwie. Instytut Historii Łotwy Uniwersytetu Łotewskiego, Ryga 1995, s. 130 –140 – w żadnej z cytowanych tam recenzji wystawy nie ma odniesień do związków Kobro z łotewskim środowiskiem artystycznym (sic!).

6. Adam Nowiński (1887–1941) „Do Szczekocin sprowadził jako nauczyciela rysunków Władysława Strzemińskiego, który tam mieszkał z żoną Kobro" w: Materiały życiorysowe różnych osób zebrane przez Wiktora Ziółkowskiego (notatki dot. A. Nowińskiego), teczka: 2300, Zbiory Specjalne Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie (w dalszej części dla oznaczenia tych zbiorów używam skrótu: ZS WBP w Lublinie).

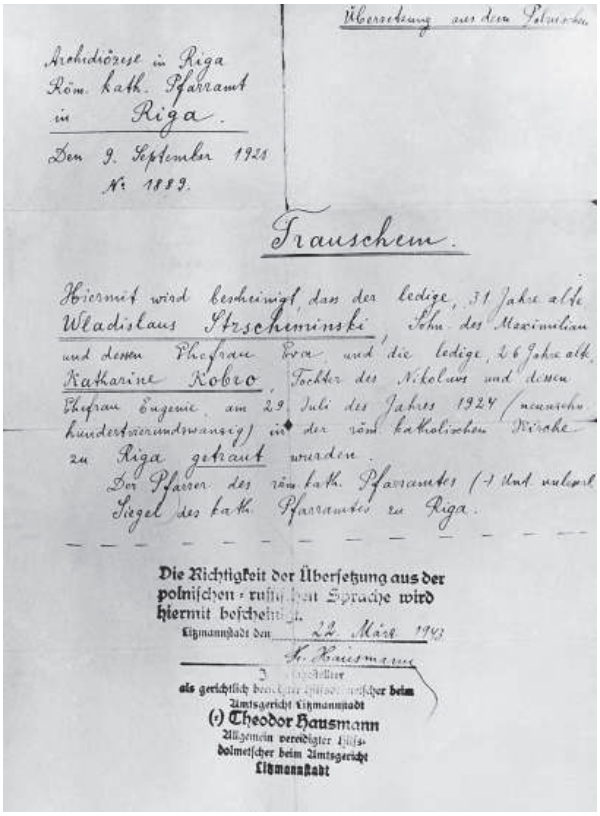
7. List A. Nowińskiego z 13 XI 1924 do W. Ziółkowskiego, w: ZS WPB w Lublinie – cyt. za: I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą,* Lublin 1989, s. 219–220.

8. Ibidem, s. 219.

9. W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce,* w: *O sztuce nowoczesnej w Polsce,* Łódź 1934 – cyt. za: W. Strzemiński. *Pisma ...,* s. 208, 212.

10. „Blok obecnie nie istnieje: podzielił się na dwie grupy a/ Szczuka i Żarnowerówna b/ Rafałowski, Stażewski, Borowiakowa i inni. Nastąpiło to skutkiem nieuzgodnionych poglądów artystycznych dla grupy c/ również i politycznych. Szczuka i Żarnowerówna wydają swoje pismo (wytwórczość). Inni też. Ja do żadnej z tych grup nie należę, ponieważ jestem zwolennikiem nowej formy, a z tych jedni mają, tylko nie formę, ale głupotę, zaś drudzy mają formę, ale b. naśladowaną." – z listu Strzemińskiego z 8 XII 1925 do W. Ziółkowskiego, korespondencja do W. Ziółkowskiego od osób prywatnych, teczka: 2273–18, ZS WBP w Lublinie.

11. A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 58–59; por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 30–60.



Übersetzung aus dem Polnischen.

Erzbischöfliches in Riga
Röm. kath. Pfarramt
in Riga.

Den 9. September 1925
N: 1889.

Trauschein.

Hiermit wird bescheinigt, dass der ledige, 31 Jahre alte Władisłaus Strzemiński, Sohn des Maximilian und dessen Ehefrau Eva, und die ledige, 26 Jahre alte Katharine Kobro, Tochter des Nikolaus und dessen Ehefrau Eugenie, am 29 Juli des Jahres 1924 (neunzehnhundertvierundzwanzig) in der röm. katholischen Kirche zu Riga getraut wurden.

Der Pfarrer des röm. kath. Pfarramtes (-) Und unleserl.
Siegel des kath. Pfarramtes zu Riga.

Die Richtigkeit der Übersetzung aus der polnischen - russischen Sprache wird hiermit bescheinigt.
Litzmannstadt den 22. März 1943

als gerichtlich beeidigter Übersetzer für die polnische Sprache beim Amtsgericht Litzmannstadt
(-) Theodor Hausmann
Allgemein vereidigter Dolmetscher beim Amtsgericht
Litzmannstadt

Odpis aktu ślubu kościelnego Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego zawartego w Rydze 29 VII 1924 Oryg.: wł. prywatna

1925

Ten sam wybitny znawca polskiego konstruktywizmu podkreślił: „... po roku 1924 rozpoczął się okres poszukiwania systemów...", zaś rok 1925 „... był okresem przesilenia..."[1]

Epizod szczekociński w biografii Katarzyny Kobro jest niezwykle mało znany.[2] Zaskakuje brak jakiejkolwiek wzmianki o niej w przywoływanych już listach Adama Nowińskiego. Czy rzeczywiście, jak podaje córka, nie wyjeżdżała w tym czasie np. do rodziny w Rydze? Podawane przez Nowińskiego pewne fakty obyczajowe związane z osobą Strzemińskiego zdają się wskazywać na nieobecność małżonki np. w okresie Świąt Bożego Narodzenia 1924 czy jesienią 1925 r.[3] Nika Strzemińska, opisując ten okres w życiu swych rodziców, pisze m.in.: „W Szczekocinach matka nie pracowała zawodowo z powodu zbyt słabej znajomości języka. (...) Wrastając w nowe środowisko, (...) powoli przestawała czuć się obco w nowej ojczyźnie, tym razem świadomie przez siebie wybranej. (...) Wolny czas najchętniej poświęcała spacerom po okolicznych lasach. Zwykle chodziła z Finą, skundlonym owczarkiem nizinnym..."[4] Strzemiński w gimnazjum szczekocińskim prowadził intensywne i zdaniem uczniów „dziwne" lekcje rysunków. Nie można wykluczyć, iż w doskonaleniu metody nauczania – opozycyjnej, jak wskazują późniejsze źródła, do doświadczeń z kręgu SWOMAS-u, *UNOWIS-u* oraz czerpanej z różnych źródeł wiedzy o poszukiwaniach młodego Bauhausu – pomagała mu Katarzyna Kobro, przygotowana przecież także do edukacji w zakresie „kultury artystycznej".
W tymże samym gimnazjum Strzemiński przygotowywał inscenizację *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego „... współ-

cześnie – kubizm przestrzenny..."[5] Może właśnie, prezentowane w początkach następnego roku na *Międzynarodowej Wystawie Teatralnej* w Nowym Jorku, *projekty teatralne* obojga artystów dotyczyły tegoż przedstawienia.[6]

Niewiele więcej wiadomo o artystycznych dokonaniach Katarzyny Kobro w 1925 r. w dziedzinie rzeźby czy malarstwa. Z tego czasu pochodzą jednakże dwie bardzo ważne realizacje przestrzenne: *Rzeźba przestrzenna (1)* (kat. I.6) oraz *Kompozycja przestrzenna (1)* (kat. I.7).

Strzemiński umacnia swe związki ze środowiskiem krakowskiej ZWROTNICY projektując okładki do jej wydawnictw. Jednocześnie zapewne oboje poznają młodych architektów warszawskich, w tym Szymona Syrkusa i Bohdana Lacherta. Utrzymują też kontakty z innymi byłymi członkami *Bloku,* przede wszystkim z Henrykiem Stażewskim.

1. A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 71.

2. Por.: 1924, przyp. 6.

3. Listy A. Nowińskiego do W. Ziółkowskiego z 13 XI 1924 i 30 XI 1925, ZS WBP w Lublinie, – przedruk w: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 220, 221.

4. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 24.

5. List A. Nowińskiego do W. Ziółkowskiego z 30 XI 1925, cyt. za: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 221. Jednocześnie sam Strzemiński, w nie publikowanym dotychczas liście z 8 XII 1925 do W. Ziółkowskiego, pisał: „Przepraszam za opóźnienie z odpowiedzią: malowałem, pisałem, reżyserowałem..."

6. *International Theatre Exposition*, New York, 1924.

1926

W styczniu i lutym Katarzyna Kobro wystawia, wzmiankowane wyżej, *projekty teatralne* na międzynarodowym pokazie w Nowym Jorku. Polskę, obok niej, reprezentują m.in. także prace niedawnych blokistów (Jana Golusa, Karola Kryńskiego, Marii Nicz-Borowiakowej, Aleksandra Rafałowskiego, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego, Stanisława Zalewskiego) oraz Szymona Syrkusa i braci Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków.

Niektórzy z uczestników tej wystawy wraz z architektami (Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Bronisław Elkouken, Józef Malinowski) inicjują powstanie nowej grupy artystycznej *Praesens,* jednoczącej rozbite po rozłamie *Bloku* środowisko polskich modernistów.[1] Nowe ugrupowanie miało również, co podkreśla A. Turowski, „... charakter grupy programowej skupionej wokół własnego czasopisma artystycznego, akcentującego na pierwszym planie zagadnienia architektury..."[2] Inauguracyjny numer KWARTALNIKA MODERNISTÓW. PRAESENS ukazał się w czerwcu. Wśród wymienionych na wewnętrznej stronie okładki członków grupy pojawiło się nazwisko Katarzyny Kobro-Strzemińskiej, nie było natomiast Władysława Strzemińskiego, który przystąpił do grupy nieco później.[3] Pierwszy numer PRAESENS-u redagowany przez Stażewskiego i Syrkusa zawierał m.in. reprodukcje rzeźb i obrazów Kobro (por.: kat. II.4–5, I.27, II.11).

W ostatnich dniach września grupa *Praesens* otworzyła w dolnych salach Zachęty w Warszawie swą pierwszą ekspozycję, obejmującą malarstwo, rzeźbę, architekturę, projekty wnętrz, dekoracje teatralne oraz grafikę. Przygotowany katalog nie znalazł wydawcy i był wyłożony na wystawie w odpisie (odpisach). Wstęp autorstwa Strzemińskiego i Syrkusa ukazał się w druku dopiero w 1928 r. p.t. *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie.*[4] Katarzyna Kobro-Strzemińska pokazała na tej wystawie nie tylko najliczniejszy zestaw prac, ale była też tam jedyną rzeźbiarką.
Jak wynika z katalogu eksponowała:
poz. 7, 8, 9, 10 – *Obrazy na szkle*
poz. 1, 2 – *Rzeźby*
poz. 3 – *Rzeźby w drzewie*
poz. 4, 5, 6, 7, 8, 9 – *Rzeźby przestrzenne*
poz. 2, 3 – *Dekoracje teatralne*
Bezradność ówczesnej krytyki wobec dzieła Kobro najpełniej ilustrują cytowane głosy: „Bezcelowe są też «rzeźby», choćby zwane przestrzennymi, jeśli są czymś w rodzaju bezużytecznych aparatów, zlepkiem różnych części instalacyjnych dzwonków elektrycznych etc. Lepiej już skonstruować aparat, który coś ilustruje (np. zasady fizyki) lub do czegoś służy. Rzeźba zaś polega ponoć na modelowaniu bryły i na nadawaniu jej pewnej zdecydowanej formy."[5] „Z dziewięciu «rzeźb» p. K. Kobro-Strzemińskiej, zasługuje na tę nazwę tylko jedna w drzewie."[6] Trzy lata później w artykule *Bilans modernizmu* Strzemiński pisał: „Kiedy w roku 1926 na wystawie «Praesensu» były wystawione rzeźby przestrzenne i wynikająca z nich architektura przestrzenna – i o tym było napisane w przedmowie do katalogu – zdobył się sprawozdawca (...) jedynie na dogmatyzm niczym nie uzasadniony, «że rzeźba jest bryłą» i że dlatego koncepcja przestrzenności nie ma racji bytu. Skąd ta bezapelacyjność? (...) Czy może dlatego, że typ rzeźby-bryły narzucił Canova wiekowi XIX, zniekształcając tym naturę rzeźby?"[7]
Tak skąpe źródła nie ułatwiają identyfikacji wystawionych wówczas prac. Metoda porównawcza pozwala jedynie przypuszczać, iż wśród nich mogły znajdować się znane nam dziś następujące dzieła:
Kompozycje abstrakcyjne (na szkle) – (kat. I.27, II.11)
„ToS 75" – Struktura – (kat. II.1)
Rzeźby abstrakcyjne – (kat. I.3, II.4–5)
Rzeźby przestrzenne – (kat. II.6–7)
Kompozycja przestrzenna – (kat. I.7)

Latem Strzemińscy opuścili Szczekociny i zamieszkali w Brzezinach k/Łodzi. Ich podstawowym źródłem utrzymania i tym razem była nauczycielska pensja Strzemińskiego, który otrzymał posadę w Gimnazjum Humanistycznym im. M. Stryjkowskiego.

Oboje bywali często w Warszawie, zatrzymując się zwykle u Bohdana Lacherta. Strzemiński kontynuował zabiegi wokół utworzenia Galerii Sztuki Nowoczesnej i zorganizowania wystawy Malewicza w Polsce. Katarzyna Kobro wspierać musiała te wysiłki, choć jeszcze i w tym okresie w publicznych wystąpieniach pozostawała niejako w cieniu męża. Mieszkając na prowincji, Strzemińscy z praktycznych względów przechowywali zazwyczaj swoje dzieła u warszawskich przyjaciół. Obyczaj ten praktykowali, jak sądzić można, aż do osiedlenia się na stałe w Łodzi.[8]

Jesienią grupa *Praesens* miała dość jasno sprecyzowany program kolejnych wystaw, w tym projekt międzynarodowego pokazu modernistów czy ekspozycji grupy *De Stijl.* Planów tych nie udało się jednak w tak szerokim zakresie zrealizować.[9]

1. Obszerniej na ten temat pisał J. Zagrodzki w: kat. wyst. *Grupa „PRAESENS" 1926–1939,* Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec – lipiec, Łódź 1981 (maszynopis powielany).

2. A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 74.

3. Por.: 1924, przyp. 10.

4. Maszynopis katalogu – *I-sza Wystawa Grupy Artystycznej „PRAESENS". Katalog*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1926 – odnalazła w Archiwum w Wilnie w 1993 p. Janina Ładnowska (kserokopia w Dziale Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi). Tekst wstępny z odręcznymi poprawkami nie jest podpisany. Przedruk w wersji nieznacznie zmodyfikowanej w: PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY, 1928, nr 4, s. 5–8.

5. *Kronika artystyczna,* SZTUKI PIĘKNE, R.III: 1926–1927, nr 1 (X), s. 36–37.

6. M.T. [Mieczysław Treter], *I wystawa grupy artystycznej Praesens,* WARSZAWIANKA, 1926 z 27 IX – cyt. za: J. Zagrodzki, *Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego,* w: *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* Warszawa – Łódź 1977, s. 137.

7. W. Strzemiński, *Bilans modernizmu,* EUROPA, 1929, nr 1 – cyt. za: W. Strzemiński. *Pisma ...,* s. 121.

8. Jeden z obrazów Strzemińskiego (*Kompozycja architektoniczna 1,* 1926) przez pewien czas był u Heleny i Szymona Syrkusów (por.: fot. w: *Władysław Strzemiński (1893–1952). W setną ...,* s. 67) w ich mieszkaniu przy ul. Senatorskiej 38 pełniącym funkcję redakcji PRAESENS-u. Tam też zdeponowane zostały zapewne rzeźby Kobro, które architekci *Praesensu* mogli dowolnie badać pod kątem wykorzystania ich form w architekturze (por.: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933* [do druku przygotował i przypisami opatrzył Andrzej Turowski], ROCZNIK HISTORII SZTUKI, T. IX: 1973 – list 13 z [1930], s. 232, – zob. także list 6 [pomiędzy 1 X a 13 XI 1929] s. 227). Prawdopodobnie również Stażewski przechowywał niekiedy rzeźby Kobro i obrazy Strzemińskiego.

9. Por.: J. Zagrodzki, w: *Grupa „PRAESENS" 1926–1931. ...*

1927

Współpraca z *Praesensem* nie przebiegała bezkonfliktowo. Już w styczniu sygnalizował Strzemiński swoje zaniepokojenie postawą niektórych członków grupy, podkreślał błędy w przyjętej strategii walki o „uznanie dla nowej sztuki".[1]

W marcu przybył do Warszawy, na zaproszenie grupy, długo oczekiwany Kazimierz Malewicz. Otworzył wystawę swych dzieł w Polskim Klubie Artystycznym, wygłosił odczyt. Katarzyna Kobro nie pominęła zapewne tej możliwości spotkania z dawnym „mistrzem".[2] Strzemiński kontynuując, rozpoczęty wiele lat wcześniej, dyskurs z suprematyzmem Malewicza, przygotował indywidualny pokaz swych prac w tym samym Klubie, tuż po zamknięciu wystawy poprzednika, publicznie ogłosił także własną koncepcję artystyczną w formie odczytu p.t. *Unizm i dualizm w sztuce.*

Architekci z grupy *Praesens,* których zainteresowania, podobnie jak Katarzyny Kobro, koncentrowały się wokół „uniwersalnej wizji komponowania przestrzeni" – równolegle członkowie Stowarzyszenia Architektów Polskich (SAP) – wzięli udział w otwartym w czerwcu, także w Warszawie, *I Salonie SAP.* Wystawione tam zostały również rzeźby Kobro, jedna z nich uzupełniała zestaw mebli gabinetowych Bohdana Lacherta (kat. I.3).[3]

Latem Katarzyna Kobro wraz z mężem przeprowadza się do małej miejscowości Żakowice, leżącej przy trasie kolejowej Łódź–Koluszki–Warszawa, a na przełomie sierpnia i września osiedlają się na dłużej w Koluszkach. Strzemiński otrzymał tam posadę nauczyciela w dwóch szkołach. W Żeńskiej Szkole Średniej Handlowo-Przemysłowej prowadzi zajęcia wspólnie z żoną w ramach przyznanych mu tygodniowo 12 godzin lekcyjnych.[4] Prawdopodobnie stosują jeszcze wówczas „metodę biogenetyczną w nauczaniu rysunków", w której punktem wyjścia było rozwijanie umiejętności uczniów w oparciu o historię sztuki, ujętą jako historia wiedzy malarskiej, wbrew tradycyjnej chronologii.[5]

Współpraca Kobro i Strzemińskiego uwidacznia się stopniowo coraz wyraźniej niemalże we wszystkich sferach ich aktywności. Wkrótce uobecni się w działalności teoretycznej, typograficznej oraz projektowaniu architektonicznym. Już pod koniec tego, lub na początku przyszłego roku, przygotowują wspólny projekt *Kabiny tytoniowej,* przesłany na konkurs, ogłoszony 7 grudnia przez Magistrat m. st. Warszawy, rozstrzygnięcie którego nastąpiło 31 stycznia 1928 r. Za swój projekt (kat. II.12), opatrzony nr 19, otrzymują nagrodę II w kategorii „kabin do sprzedaży wyrobów tytoniowych".[6]

1. List W. Strzemińskiego do Witolda Kajruksztisa z 9 I 1927 (zbiory prywatne, Paryż) – por.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 79, przyp. 145.

2. O polskiej wystawie Malewicza pisze obszernie J. Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński i inni,* w: *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej połowy XX wieku,* red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 151–163. Niestety, Kobro nie widać na wielokrotnie reprodukowanych dwóch fotografiach z otwarcia tej wystawy. Wśród gości byli m. in. Strzemiński i Stażewski.

3. Jedynym znanym mi śladem obecności dzieł Kobro na wystawie SAP-u jest zreprodukowana przez J. Zagrodzkiego wg ROCZNIKA STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW POLSKICH, Warszawa 1927, fotografia ukazująca *Rzeźbę abstrakcyjną (1)* na biurku Lacherta (por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* il. 15.). W recenzjach z wystawy K. Kobro nie jest wzmiankowana (por.: P. Wędzigolski, *Pierwszy Doroczny Salon Stowarzyszenia Architektów Polskich,* ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO, 1927, nr 5, s. 147–154; *Kronika artystyczna,* SZTUKI PIĘKNE, R. III: 1926–1927, nr 11 (VIII), s. 418–420 i inne).

4. *Listy Władysława Strzemińskiego ...*– list 29 z 22 X 1930: „W tej szkole uczymy razem z żoną (część moich godzin i zrobiliśmy to, że w innych warunkach byłby huk i hałas, ponieważ pewne rzeczy lepiej niż Bauhaus. Ale istnieje tam gatunek kierowniczek, «przełożonych» (...), które od samego początku tamują i przeszkadzają".

5. W 1928 Strzemiński przygotowywał odczyt dla Komitetu reg. (regulaminowego?) VI Kongr. (Kongresu) rysunkowego w Lublinie pt. „Metoda biogenetyczna naucz. rysunku" (por.: list z 10 VI 1928 do W. Ziółkowskiego, teczka: 2273–18, ZS WBP w Lublinie – częściowo publikowany, lecz z pominięciami w: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 223–224.). Konspekt odczytu przedstawił w liście z 28 IV 1928: „Teza: naucz. rys. powinno iść w parze z przeżywaniem odpowiedniego okresu z dziejów sztuki, uczniowie czerpią z niej sposoby, dla nich w danej chwili potrzebne. Ułożenie następujących po sobie okresów powinno odpowiadać rozwojowi wiedzy malarskiej i w ten sposób wpływać na szerszy zakres wiedzy i umiejętności malarskiej. Okresy: 1) kontur (renesans i secesja), 2) światłocień (barok), 3) barwa (Cézanne), 4) forma (kubizm współczesny). Dalej nie prowadziłem, ponieważ wędruję ze szkoły do szkoły." (cyt. za: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 222). Osiadłszy na dłużej w Koluszkach prowadzili ten program dalej – por.: J. Ładnowska, *Artysta i pedagog,* SZTUKA, 1986, nr 6, s. 17–23.

6. W dotychczasowej literaturze przedmiotu projekt uchodził za nieznany, choć jest reprodukowany w ogólnie dostępnym piśmie ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO, 1928, nr 8, s. 311.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński na plaży w Chałupach, 15 VIII 1928
Fot.: wł. prywatna

1928

10 marca otwiera się w Warszawie, w lokalu Związku Zawodowego Artystów Plastyków, wystawa zatytułowana *Salon Modernistów,* inicjująca tradycję wystaw sztuki nowoczesnej w Polsce. W katalogu[1] znalazły się m.in. teksty: Strzemińskiego, Theo van Doesburga. Katarzyna Kobro prezentuje tam 9 następujących prac:

poz. 38–41 *Rzeźby przestrzenne*
poz. 42–43 *Rzeźby w gipsie*
poz. 44–46 *Meble*

Rzeźby w gipsie to najpewnej zachowane w kolekcji Muzeum Sztuki *Akty* (kat. I.8–10), o których pisał Strzemiński w listach do Przybosia, iż są „... zbliżone, (...), tylko lepsze..." od *Ich dwoje* Augusta Zamoyskiego.[2] Identyfikacja *Rzeźb przestrzennych* jest, wobec źródłowych nieścisłości, ciągle mało możliwa. Brakuje też bliższych danych na temat wystawionych mebli.
Rzeźby Kobro pozostają właściwie nie zauważone lub całkowicie błędnie postrzegane. Pisze o tym Strzemiński: „Kiedy w roku 1928 w Salonie Modernistów K. Kobro wystawiła swoje rzeźby, oparte na koncepcji łączności rzeźby z przestrzenią (wymienione rzeźby za punkt wyjścia mają ogólne zasady neoplastycyzmu, lecz na skutek postulatu przestrzenności znacznie odbiegły od np. Vantongerloo'a, który robi rzeźby–bryły) – zdobył się jeden z krytyków jedynie na wzmiankę, że to są meble i że nie są wygodne (...) Czy tak trudno było przeczytać w katalogu, że to nie są meble, lecz rzeźby przestrzenne?"[3]

Ukazuje się książka Strzemińskiego *Unizm w malarstwie.*

Rzeźby Kobro, jak sugeruje J. Zagrodzki, architekci *Praesensu* prawdopodobnie wystawiali także na majowym *II Salonie SAP.*[4]

Krystalizuje się projekt teoretycznej rozprawy na temat *Kompozycji przestrzeni.* Strzemiński 1 czerwca na Politechnice Warszawskiej wygłasza odczyt: „... obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (sposoby obliczania proporcyj w rzeźbie, architekturze i malarstwie)..."[5]

Tegoroczne wakacje, po raz pierwszy od przyjazdu do Polski, spędzili nad morzem w Chałupach na Półwyspie Helskim.[6] Będą tam wracać niemalże każdego roku, aż do wybuchu II wojny światowej. Dla Katarzyny Kobro, pływającej w dzieciństwie w wodach Zatoki Ryskiej, kąpiele w Bałtyku stanowić musiały przyjemność. Strzemiński preferował słońce, ona wodę.

Późna jesień i zima obfitują wystawami. W listopadzie grupa *Praesens* prezentuje swój dorobek w *Salonie Jesiennym* w Paryżu. Katarzyna Kobro pokazuje tam dwa obrazy, wymienione w katalogu pod poz. 2523–2524 jako *Composition I – II – peinture.*[7] I w tym przypadku jednoznaczna identyfikacja nie jest możliwa. W korespondencji z Paryża pisano: „Krytyka dość jednomyślnie wskazała na zależność grupy Praesensu od kubizmu i puryzmu w ich różnych odmianach. Stwierdźmy, że nie wnosząc nic nowego pod względem konstrukcyjnym i ideologicznym, malarze Praesensu na ogół odznaczają się świeżością i harmonją kolorytu, wyodrębniającą ich od olbrzymiej większości przedstawicieli tych prądów we Francji i na Zachodzie. (...) Pp. Korbo–Strzemińscy (sic!) i p. Staszewski (sic!) hołdują formułkom purystycznym, (...) Prawdę powiedziawszy, lewicowymi tu są jedynie: grupa Praesens, S. Witkiewicz i R. Malczewski..."[8]

Chałupy na Płw. Helskim, okres międzywojenny
Repr. wg karty pocztowej

Równolegle, ale w kraju, grupa *Praesens* zorganizowała, nie odnotowaną dotychczas, swą *II Wystawę* w Poznaniu. Gościny udzielił Związek Zawodowy Wielkopolskich Artystów Plastyków udostępniając „Salon" przy Pl. Wolności 14a. Tym razem także nie znaleziono wydawcy i katalog z artykułem wstępnym Strzemińskiego był wyłożony do wglądu w maszynopisie. Z jedynej znanej mi recenzji, wzmiankującej udział Katarzyny Kobro w tym pokazie, nie wynika, które rzeźby i ile tam prezentowano. Recenzentka wystawy skoncentrowała swą uwagę głównie na przedstawieniu poznańskiej publiczności – po raz pierwszy mogącej oglądać na miejscu sztukę „najpoważniejszych przedstawicieli skrajnych tendencji modernistycznych, «lewicowych»" – krótkiej historii grupy oraz sylwetek Władysława Strzemińskiego i Tytusa Czyżewskiego, jej zdaniem, wysuwających się na czoło.[9] To właśnie po zakończeniu tej wystawy zaginęły w niejasnych okolicznościach wystawiane tam rzeźby (rzeźba?) Katarzyny Kobro. Z tego powodu Strzemiński parokrotnie dawał upust swej goryczy w listach do Przybosia, zwłaszcza, że rzeźby miały być zgodnie z planem pokazane na zbliżającej się *Powszechnej Wystawie Krajowej (PWK)* w maju następnego roku.[10]

Wykonaną w drewnie, choć także bliżej nieokreśloną, *Kompozycję przestrzenną* pokazywała Kobro na, przygotowanej przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), *Wystawie Sztuki Polskiej* otwartej w końcu grudnia w Brukseli, a w 1929 przeniesionej do Hagi i Amsterdamu.[11]

W listopadzie Strzemiński przesłał van Doesburgowi fotografię jednej z rzeźb żony z 1924 r.[12]

Wśród zachowanych dzieł Kobro znajdują się tylko dwie datowane autorsko na rok 1928, a mianowicie: *Kompozycja przestrzenna (2)* i *(3)* (kat. I.12–13).

1. Por.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 277 na podstawie *Almanach. Katalog. Salon Modernistów,* Warszawa 1928.

2. *Listy Władysława Strzemińskiego ...* – list 20 z 4 IV 1930, s. 239.

3. W. Strzemiński, *Bilans modernizmu* – cyt. za: W. Strzemiński. *Pisma ...,* s. 121.

4. Por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 80. Zarówno tu, jak i w innych tekstach własnych, autor nie podaje źródła na potwierdzenie udziału K. Kobro w tym Salonie. Moje badania nie wyjaśniają tej kwestii, stąd tryb przypuszczający.

5. List W. Strzemińskiego z 10 VI 1928 do W. Ziółkowskiego – cyt. za: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 224. Nieznany nam bliżej tekst odczytu był najpewniej wstępną wersją, autoryzowanej także przez K. Kobro, wspólnej książki wydanej dopiero w 1931.

6. Por.: N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 28 – z tych wakacji zachowała się jedna fotografia datowana przez K. Kobro na odwrocie „15 VIII 1928", przesłana siostrze Wierze – w posiadaniu p. N. Strzemińskiej.

7. Por.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 280.

8. E. Woroniecki, *Dwie polskie manifestacje artystyczne w Paryżu,* Świat, 1929, nr 3, s. 4–5.

9. I. Głębocka-Piotrowska, *Z pracowni i z wystaw. Praesens w Poznaniu,* Kurjer Poznański, 1928, nr 522 (13 XI), s. 8. Zacytowany przez recenzentkę fragment wstępu, z wyłożonego na wystawie katalogu, jest identyczny z tekstem poprzedzającym katalog *I Wystawy Grupy ...,* (por.: 1926, przyp. 4). Odnośnie udziału Kobro pisze: „Na wystawie widzimy jeszcze prace (...), rzeźbę Kobro-Strzemińskiej, projekty architektoniczne i meblarskie Szymona Syrkusa, Stanisława Hempla, Bogdana Lacherta i Józefa Szanajcy. Naogół trzymają się te prace ściśle haseł programowych grupy, są niejednokrotnie wartościowe, w każdym razie warte poznania".

10. Por.: *Listy Władysława Strzemińskiego ...* – list 13 z 1930, s. 232: „Żony rzeźby, które były na wystawie w Poznaniu, poginęły. Były wystawiane jako wystawa Praesensu. Teraz na wszystkie listy odpowiedzi nie było, dopiero dziś otrzymałem, że oddane były do biura przewozowego w swoim czasie dla przewiezienia na PWK pod N–(...), tj. że ani palcem nie ruszą dla ich odszukania, zwrotu. To znaczy, że wszystko chcieliby zdusić, zdławić, zamordować (...) Oni okradli w Praesensie te rzeźby, stawiali, kładli, obracali i z tego robili swoje architektury, a teraz ich nie obchodzi los tych rzeźb".

11. Por.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 280–281. Być może pokazała tam zaginioną *Rzeźbę przestrzenną (2)* – zob.: kat. II.7.

12. List z 28 XI 1928, Theo van Doesburg Archive, Haage, nr inw. 198. Równocześnie przesłał 7 fotografii swoich *Kompozycji architektonicznych,* które, w przeciwieństwie do fotografii rzeźby Kobro, zachowały się w archiwum.

1929

Katarzyna Kobro wraz z mężem uczestniczy aktywnie w przygotowaniach grupy *Praesens* do wspólnego wystąpienia na *PWK.* Pomiędzy nimi a grupą zdominowaną przez architektów funkcjonalistów wzrasta napięcie pogłębione jeszcze bezskutecznym poszukiwaniem zaginionych rzeźb Kobro. Ponadto Szymon Syrkus popełnia klasyczny plagiat – zdaniem Strzemińskiego, jego zrealizowany na *PWK* Pawilon Nawozów Sztucznych to „powiększona rzeźba żony z małymi zmianami".[1] Ostatecznie na otwartej 15 maja poznańskiej *Wystawie Krajowej* nazwisko Katarzyny Kobro z całą pewnością pojawia się w projektach zespołowych wystroju działu Monopolu Spirytusowego w Pawilonie Monopoli i Mennicy oraz wystroju Pawilonu Ministerstwa Skarbu – przygotowanych przez grupę *Praesens.* Zamieszczone w piśmie ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO liczne fotografie prac *Praesensu* na *PWK* w opinii Strzemińskiego zostały tendencyjnie opisane. Są to bowiem takie zdjęcia „... w których naszej pracy jest 75–90% (75% tam, gdzie popsute przez Syrkusa). Formalnie mają rację, gdyż podczas robienia należeliśmy do Praesensu, lecz w istocie to jest ciekawy sposób zwalczania za pomocą naszych własnych prac..."[2] Szczególnie w projekcie wnętrz Ministerstwa Skarbu (fot. s. 44) można dostrzec większą zbieżność z założeniami teoretycznymi Kobro i Strzemińskiego.
Poza realizacjami zespołowymi członkowie grupy, a wśród nich Kobro i Strzemiński, wystawiali swe prace indywidualne w szeroko zakrojonym Dziale Sztuki. W przygotowanym dla tego pokazu specjalnym katalogu nie odnotowano początkowo udziału Kobro. Dopiero w II rozszerzonym wydaniu ujęto wszystkich uczestników, w tym Katarzynę Kobro, która wystawiła tam: *Rzeźbę przestrzenną* i *Rzeźbę* (poz. kat. 1081–2).[3] Istnieją przesłanki pozwalające stwierdzić, iż w Dziale Sztuki była wystawiona nie zachowana *Rzeźba przestrzenna (2)* (kat. II.7) – ta sama, którą Syrkus przekształcił w architekturę.[4] „Niegodne" zachowanie niektórych członków *Praesensu,* a zwłaszcza rozdźwięk programowy „... doprowadziły do załamania się jedności i rozejścia się architektów praktyków – funkcjonalistów, i marzycieli – malarzy konstruktywistów..."[5] Już w zasadzie w czerwcu z grupy wystąpił Strzemiński, a wraz z nim Kobro, nieco później zaś Stażewski.[6]

W pierwszej połowie roku Kobro i Strzemiński – projektując – symultanicznie pisali opublikowaną w 1931 r. książkę *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego.* Jest ona „... najpełniejszym wykładem koncepcji rytmów w polskiej rzeźbie współczesnej. Autorzy teorii, wychodząc z popularnego założenia, że rzeźba, w przeciwieństwie do płaszczyznowego malarstwa, jest sztuką przestrzeni, wskazywali, że nie bryły i masy, a rytmy organizują przestrzeń rzeźbiarską..."[7] Druk książki był opóźniony głównie z powodu rozlicznych perturbacji w procesie gromadzenia fotografii i oczywiście permanentnych trudności w zdobywaniu pieniędzy na sfinalizowanie całości projektu.[8]

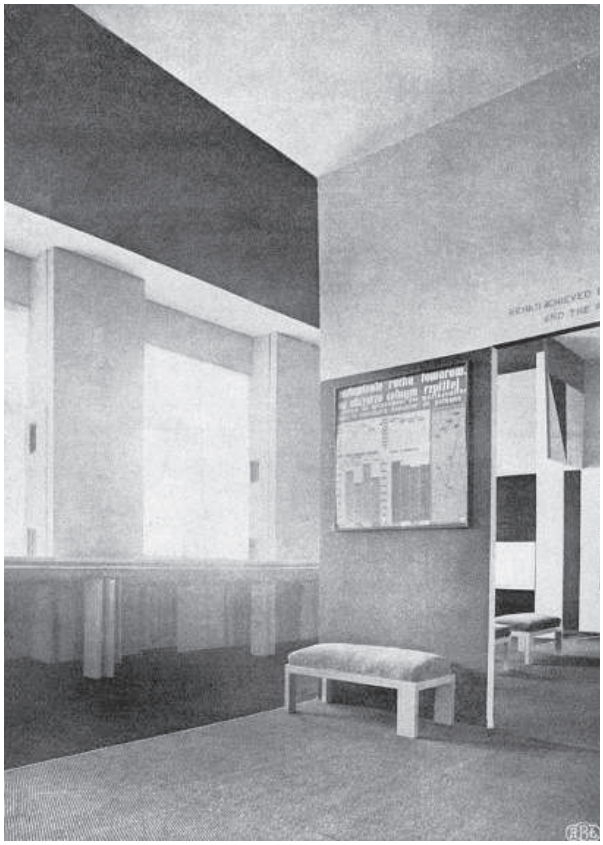
Na początku lipca, po krótkim pobycie w Warszawie, Katarzyna Kobro wraz z mężem wyjechała na wakacje do Chałup.[9]

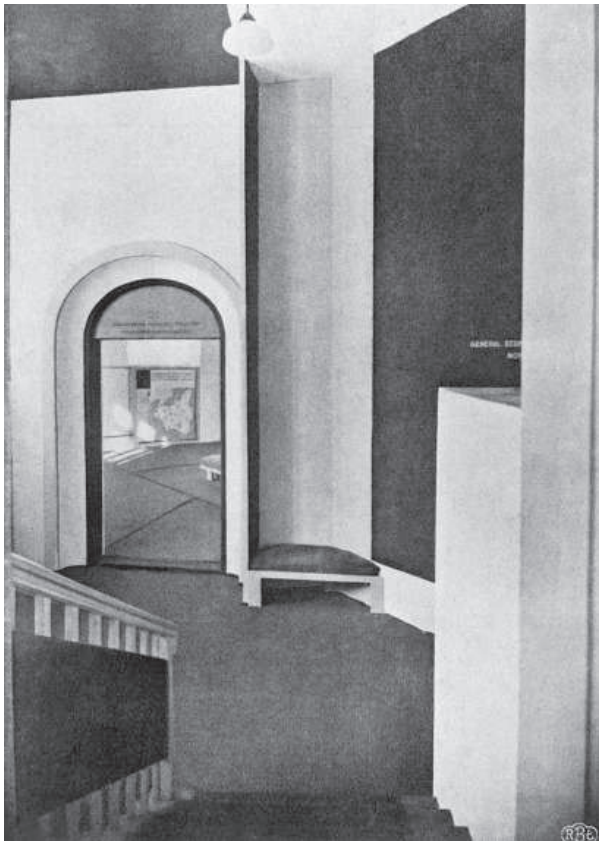
Tuż po inauguracji nowego roku szkolnego zmuszeni zostali do czasowego zawieszenia artystycznej działalności na rzecz pilnego remontu swego mieszkania w Koluszkach, w którym „... sufit się zawalił i inne zajścia..."[10] Szybko jednak wznowili swą twórczą aktywność. Strzemiński maluje, pisze, projektuje układy książek, uczy, prowadzi pertraktacje w sprawie umieszczenia w Łodzi gromadzonej z niemałym wysiłkiem *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej,* animuje sam proces zdobywania dzieł do tej kolekcji, prowadzi olbrzymią korespondencję krajową i zagraniczną, wystawia, szuka pieniędzy na druk książki, – który też nadzoruje, równocześnie poszukuje sojuszników dla pomysłu stworzenia nowej grupy artystycznej. Kobro zajęta twórczością własną jest jednocześnie czynnym uczestnikiem większości z tych działań. W tak intensywnym okresie powstały np. dwie, zachowane z autorsko datowanych, *Kompozycje przestrzenne – (4)* i *(5)* – (kat. I.17–18).

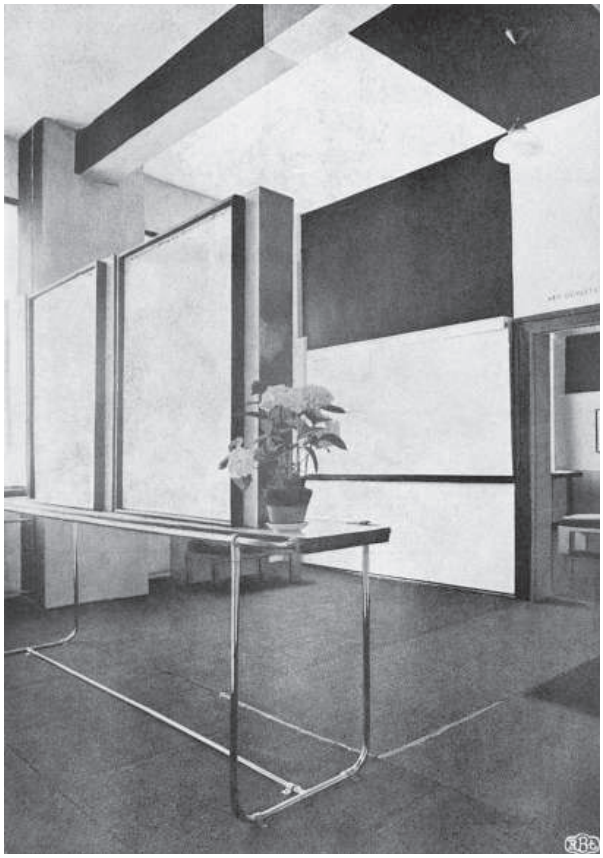
Jesienią pomaga mężowi w przygotowaniu układów typograficznych tomiku poezji Juliana Przybosia *Z ponad.* Projektuje układ zamieszczonych w nim dwóch wierszy: *Ziemniaki* i *Zmęczeni* (kat. I.38–39).[11] To zapewne głównie ona prowadzi finansowe rozliczenia z drukarnią i oczywiście wszystkie domowe sprawy.[12]

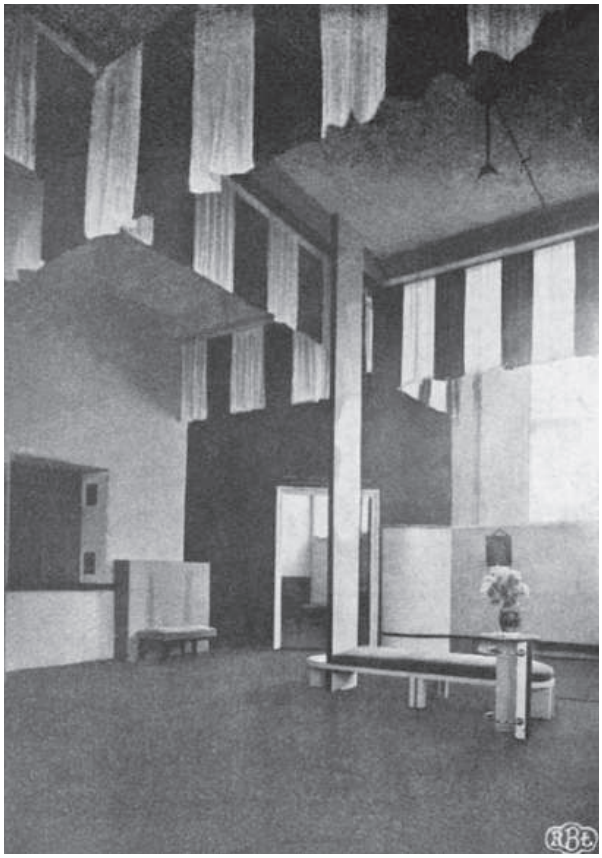
Z końcem roku konstytuuje się pod nazwą *„a.r."* (awangarda rzeczywista?), opozycyjna głównie wobec *Praesensu,* grupa artystyczna w składzie: Kobro, Stażewski, Strzemiński, do której zgłosił także swój akces Julian Przyboś, a wkrótce potem drugi poeta awangardy – Jan Brzękowski z Paryża. Przez powiązanie plastyki z poezją „... jako wspólnego zjawiska, fenomenu społecznego (...) Musimy wyprowadzić nową sztukę z tego stanu zamierania, w jakim była od 3–4 lat..." – tak brzmiał formułowany w grudniu naczelny imperatyw dla wszelkich działań grupy.[13] Swą „zjednoczoną" obecność w życiu artystycznym kraju i Europy grupa *„a.r."* zaznaczy wkrótce szeregiem cennych i historycznych już inicjatyw, wśród których na szczególne wyróżnienie zasługuje zgromadzona i osadzona w Muzeum w Łodzi *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.".*[14] Poważnym osiągnięciem stanie się też BIBLIOTEKA GRUPY *„a.r."* ze swą serią książek i druków typograficznie konkurujących z najnowocześniejszymi w tym zakresie realizacjami europejskimi.[15] Pomysł założenia takiego „wydawnictwa" zrodził się wraz z ideą powołania grupy – zapewne wskutek prowadzonych przez jej animatorów dyskusji.

W czasopiśmie EUROPA ukazuje się pierwszy samodzielny tekst Katarzyny Kobro (*Teksty* s. 156). Jest nim odpowiedź na ankietę przesłaną do „wybitnych artystów europejskich". Obok jej wypowiedzi redakcja drukuje tekst van Doesburga, a w numerach następnych kolejne. Krótka, syntetyczna odpowiedź Kobro zawiera znamienne sformułowania: „Rzeźba jest kształtowanie(m) przestrzeni..." oraz „Rzeźba stanowi część przestrzeni...", a na zakończenie: „Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej. Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby".









Proj.: Grupa *Praesens*
Wnętrza Pawilonu Ministerstwa Skarbu, PWK, Poznań 1929
Repr.: Architektura i Budownictwo 1929, nr 11–12, s. 66–67

1. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 24 z 24 VI 1930, s. 243. Strzemiński krytycznie ocenia działalność Brukalskich, Syrkusa i Lacherta, zarzucając im przede wszystkim „brak dobrych rozwiązań konstrukcyjno-inżynierskich". Uważa, iż Syrkus nie zrozumiał idei rzeźby Kobro, a w swej realizacji chodziło mu „... o przeprowadzenie z góry powziętej formy, że zafałszował materiał żelaznego szkieletu wieży, pokrywając ją tynkiem, tj. sprowadzając kwestię do samej tylko dekoracyjności. Nowa forma wynika ze zmiany materiału budowlanego, nowy materiał budowlany daje nową konstrukcję budowlaną. Nowa konstrukcja umożliwia nową formę. Nową konstrukcją jest słup i belka żelbetowa, dźwigające cały ciężar budynku i wyzwalające ściany od ciężaru, skutkiem czego ściany nie powinny być wypełnione, mogą wcale nie istnieć, co umożliwia rozwiązania przestrzenne (w przeciwieństwie do dawnych bryłowatych, przeciętych otworami okien): umożliwia projektowanie budynku jako układu rytmu, ruchów człowieka, rytmu czasoprzestrzennego. Z elementów rzeczywistych (nie z zafałszowanej konstrukcji) można ułożyć futerały ruchów, unoszące człowieka we wnętrzu i zewnętrzu..." – ibidem. (por.: też list 16 z 21 II 1930, s. 235).

2. Ibidem, list 17 z 3 III 1930, s. 236. Strzemiński dostrzegł, iż nie podano nazwisk autorów tylko przy niektórych fotografiach, inne opisano precyzyjniej.

3. *Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929, s. 92. Nie odnotowany dotychczas egzemplarz II wyd. przekazał nam p. Józef Robakowski.

4. Rzeźba została zreprodukowana przy tekście: M. Treter, *Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928,* Sztuki Piękne, R.V: 1929, nr 8–9 (VIII–IX), s. 281–346, il. s. 343 – jako wystawiona w Dziale Sztuki. Również ona podzieliła los wcześniej zagubionych. Strzemiński i tym razem wyraźnie pisał: „Rzeźba żony, która miała być zreprodukowana w książce – zginęła. Była dana Praesensowi na PWK i gdzieś tam albo po drodze zginęła. Oni dotychczas nie pomyśleli nawet o tym i dopiero teraz dowiedziałem się od ludzi postronnych. Ani zwrócić, ani chociażby sprawdzić, czy wróciła..." – *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 16 z 21 II 1930, s. 236. W ten sposób uniemożliwiono również publikację fotografii zapewne kilku *Rzeźb przestrzennych* Kobro z lat 1926–1927 w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego.* Zaginięcie zatarło wszelkie ślady ich istnienia.

5. A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 78.

6. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 2 z 27 VI 1929, s. 225 oraz list 8 w części z 1 XII 1929, s. 228 – w którym pisze: „... z Praesensu wystąpiliśmy: żona, ja i Stażewski. To było z powodu nielojalności Syrkusa, (raczej po prostu szachrajskiego przywłaszczenia i psucia naszych projektów dla PWK), a z drugiej strony dlatego, że Praesens kierowany przez Syrkusa miał na celu zaprzepaszczenie nowej sztuki".

7. A. Turowski, *Awangardowe marginesy,* Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 118.

8. W. Strzemiński pisał: „Bardzo było ją trudno uruchomić, kosztowała bardzo drogo i żadnych subsydiów ministerialnych nie mogło wystarczyć. Jednak już się to kończy. Będzie miała 80 str. druku i 45 reprodukcyj, w tem dużo całostronicowych i 3 reprodukcje kolorowe – z 5 kolorów. Włożyłem w nią 3 tys. z Departamentu Sztuki, 1000 swoich i jeszcze będę miał w drukarni dług, około 1000, pod zastaw nakładu. (...) Książkę uważam za dobrą i reprodukcje są też dobrze dobrane (dobierałem i o nie korespondowałem przez cały rok)." – list z 24 I 1931 do W. Ziółkowskiego – cyt. za: I. J. Kamiński, *Trudny romans ...,* s. 225. Por.: *Listy Władysława Strzemińskiego ...*

9. Chałupy oraz położona w pobliżu Jurata były w okresie dwudziestolecia międzywojennego miejscem wypoczynku głównie ludzi teatru, literatów i publicystów, rzadziej malarzy. Do Chałup dziś jeszcze tradycyjnie zjeżdżają na lato aktorzy.

10. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 4 z 17 IX 1929, s. 226.

11. Ibidem, list 21 z 26 IV 1930, s. 240. Jak zauważył J. Zagrodzki w: kat. wyst. *Druk funkcjonalny. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki,* wrzesień 1975, Muzeum Sztuki, Łódź 1975, s. 20 – „Praca nad tomem «Z ponad» trwała od września 1929 roku do stycznia 1930. Książka ukazała się w marcu 1930 roku jako pierwszy tom «biblioteki a.r.» drukiem Karola Prochaski w Cieszynie".

12. Strzemiński zwraca uwagę na specjalne „handlowe" umiejętności Kobro w liście do J. Brzękowskiego z 28 VIII 1935 pisząc: „W sprawie dokładnego ustalenia ceny wolałbym wówczas, gdy Pan przyjedzie do Łodzi, ponieważ wszelkiego rodzaju dokładne ceny zależą od gatunku papieru, jaki wybierzemy – no – i od umiejętnego wytargowania się (z drukarnią – to specjalność żony)." – cyt. za: A. Płauszewski, *Archiwum Jana Brzękowskiego,* Prace Polonistyczne, ser. XXIX: 1973, s. 286.

13. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 10 z XII 1929, s. 230.

14. Por.: kat. wyst. *Grupa „a.r.". 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Muzeum Sztuki, Łódź 1971 – zawiera m. in. obok wspomnień J. Brzękowskiego, J. Przybosia także *Kronikę grupy „a.r"* opracowaną przez A. Łabęcką; kat. wyst. *Constructivism in Poland 1923-1936. Blok, Praesens, „a.r."*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Essen-Otterlo 1973; A. Turowski, *Komentarz do korespondencji W. Strzemińskiego,* Rocznik Historii Sztuki, R. IX: 1973, s. 269–273 – omawia historię gromadzenia kolekcji.

15. Por.: np. J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego,* w: *Druk funkcjonalny. ...*, s. 8–33 lub wcześniej A. Turowski, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego,* Projekt, 1971, nr 4, s. 19–27.

1930

Początek roku jest trudny – Strzemiński pisze: „... zachorowała żona, a później i obecnie mam jakieś komplikacje grypy, a żona przeziębienie..."[1]

W lutym pojawia się w Koluszkach Tadeusz Peiper, ale „... wiązać się z nikim nie chce (...) Żadnych grup nie uznaje..." i tylko „... Wściekał się z kobietami..."[2]

Stażewski, już jako członek grupy *Cercle et Carré* organizowanej przez Michela Seuphora i Joaquina Torres-Garcia, przesyła w lutym z Paryża mało wyraźny (zdaniem Strzemińskiego) list z propozycją zamieszczenia w piśmie grupy tekstów artystów *„a.r."*.[3] Wokół tej kwestii rozwija się korespondencja między wszystkimi aerowcami, w rezultacie w maju Brzękowski pisze do Przybosia: „Przesłany mi kawałek przełożyłem i w tych dniach wręczę Seuphorowi. Czy mam podpisać pod tym Ciebie, Stażewskiego, Strzemińskiego i Kobro? Poza tym przełożyłem także tę małą rzecz Kobro, którą mi przesłał Stażewski..."[4] Ostatecznie Seuphor nie drukuje ani żadnych wypowiedzi grupy, ani też tekstu Kobro.[5]

Trwają intensywne przygotowania do otwarcia Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów i złożenia depozytu grupy *„a.r."*.[6] W marcu Katarzyna Kobro przekazuje Muzeum w darze 3 gipsowe *Akty* (kat. I.8–10). Decyduje się sprzedać inne gipsowe odlewy, aby zdobyć pieniądze na „... ukończenie rozpoczętych 5 rzeźb...", które mają być zreprodukowane w *Kompozycji przestrzeni. Obliczenia ...*[7] Druk tekstu książki zakończono 1 kwietnia. Nie wiadomo jednak czy udało się sprzedać choćby jeden odlew *Aktu*.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z uczennicami Szkoły Przemysłowo–Handlowej, Koluszki, lato 1930
Fot.: wł. prywatna

W pierwszej połowie roku Kobro współpracuje też zapewne ze Strzemińskim i Stażewskim przy opracowaniu „manifestu" grupy – KOMUNIKATU GRUPY *„a.r."* nr 1 – wydrukowanego w kwietniu i szeroko dystrybuowanego.

Pod koniec sierpnia Stażewski przywiózł kolejne obrazy dla Muzeum w Łodzi: „... (otrzymane od Brzękowskiego i zebrane w Warszawie)...", a na miejscu w Koluszkach dyskutowano treść i układ KOMUNIKATU GRUPY *„a.r."* nr 2.[8] Druk tej drugiej, tym razem czterostronicowej, ulotki wstrzymują jak zwykle trudności ze zdobyciem odpowiedniej gotówki. Światowy kryzys odbija się także w polityce płacowej w polskim szkolnictwie – w Koluszkach dochodzi do redukcji wypłat pensji, a w konsekwencji do strajku nauczycieli. Strzemińscy nie są w stanie podołać wszystkim wydatkom.

W październiku przybywa do Koluszek Brzękowski, o tym spotkaniu pisze Przybosiowi: „Wizyta u Strzemińskich zrobiła na mnie nadspodziewanie miłe wrażenie, zdołaliśmy się porozumieć w wielu sprawach, ma on piękne, i s t o t n i e p i ę k n e obrazy, toż samo rzeźby Kobro..."[9]

Nowo powołany Instytut Propagandy Sztuki (IPS) w Warszawie otwiera 29 listopada swój pierwszy *Salon* tzw. *Listopadowy* – wystawę objazdową prezentowaną w roku następnym także w Łodzi, Krakowie i Lwowie. Kobro zgłasza na tę wystawę tylko jedną *Rzeźbę przestrzenną* z „blachy lakierowanej" o wartości sprzedażnej „1000,–zł".[10] Pokaz grupuje artystów różnych orientacji, wśród których „... skrajną lewicę (sala ostatnia) reprezentują Henryk Stażewski i Roman Witkowski płaskimi kompozycjami abstrakcyjnemi, dalej Władysław Strzemiński «Martwą naturą» ilustrującą zagadnienie różnorakiej faktury malarskiej i Kobro–Strzemińska Katarzyna «Kompozycją przestrzenną (z lakierowanej blachy)»..."[11] Niewiele więcej pisze na temat rzeźby Kobro dawny formista Tytus Czyżewski: „... (rzeźba przestrzenna, bardzo interesująca jako nowy problem formy)..."[12]

Późną jesienią Strzemińscy ponownie próbują zorganizować drugą w Polsce wystawę Malewicza, wskazując, iż: „... dobrze by mu umożliwić pozostanie w Polsce na stałe przez zabezpieczenie mu odpowiedniego stanowiska i możliwości pracy..."[13]

1. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 13 z 1930, s. 231.

2. Ibidem, list 16 z 21 II 1930, s. 235–236. Strzemińscy próbowali skłonić Peipera do przystąpienia do grupy *„a.r."*.

3. Ibidem, list 14 z 3 II 1930, s. 233.

4. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia (1927–1938),* w: *Źródła do historii awangardy.* Opracował Tadeusz Kłak, ARCHIWUM LITERACKIE, T. XXIV, Wrocław – Łódź 1981, list 35 z 13 V 1930, s. 62–63. Przesłany tekst był fragmentem KOMUNIKATU GRUPY *„a.r.",* nr 1. Natomiast „mała rzecz Kobro" to tekst niezidentyfikowany.

5. Ibidem, list 37 z 20 VI 1930, s. 66. „Seuphor nie chce zamieścić przełożonego przeze mnie ustępu z manifestu a.r. – jest oburzony o to, że występujecie przeciw Corbusierowi („a nie Corbusierowskie parowce"), którego jest zaciekłym zwolennikiem".

6. Uroczyste otwarcie nowo utworzonego Muzeum, ale jeszcze bez *Kolekcji Międzynarodowej,* choć już z pokazem dzieł Kobro i Strzemińskiego, nastąpiło 13 kwietnia w gmachu d. ratusza przy pl. Wolności 1. Oboje wzięli udział w tej inauguracji, co poświadcza księga pamiątkowa Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów (Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź), w której „wpisali swe nazwiska dla upamiętnienia uroczystości".

7. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 19 z 23 III 1930, s. 238; list 20 z 4 IV 1930, s. 239; list 23 z 9 VI 1930, s. 242. Możemy hipotetycznie założyć, że powtarzające się w tej korespondencji informacje o 5 rzeźbach Kobro „... (w robocie robota przerwana, ponieważ zalegają tutaj z pensją:...)...", a które „drogo kosztują", dotyczą *Kompozycji przestrzennych* zreprodukowanych w książce *Kompozycja przestrzeni* ... Oczekiwali oni bowiem na ich ukończenie, aby wykonać niezbędne przed drukiem klisze. Ponieważ opublikowane *Kompozycje przestrzenne,* od (1) do (5), pochodzą z lat 1925–1929, oznaczałoby to, iż pierwotnie były wykonane z mniej trwałych surowców np. tektury czy sklejki.

8. Ibidem, list 26 z 31 VIII 1930, s. 245.

9. *Listy Jana Brzękowskiego ...*, w: *Źródła do historii ...*, list 44 z 7 X 1930, s. 74.

10. Zgłoszenie na *Salon Listopadowy* 1930, Archiwum IPS–u, Zbiory Specjalne Biblioteki Instytutu Sztuki PAN (w skrócie ZSB IS PAN), nr inw. 70. Zgłoszenie za „Kobro–Strzemińską" podpisał H. Stażewski.

11. Sigma, *Salon Listopadowy w Łodzi. II wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki w Galerii Miejskiej w parku Sienkiewicza,* Głos Poranny (Łódź). (Dod. społ.–lit.), 1931, nr 73 (15 III), s. 2.

12. T. Czyżewski, *Różne wystawy. Salon Listopadowy,* Kurier Polski (Warszawa), 1930, nr 348 (21 XII), s. 3.

13. List W. Strzemińskiego do Wojciecha Jastrzębowskiego, prezesa IPS–u z 11 XI 1930 – cyt. za: J. Sosnowska, *Z korespondencji Władysława Strzemińskiego,* Twórczość, 1994, nr 5, s. 84. Strzemińscy czynili takie starania na prośbę Malewicza. Niestety bezowocne.

1931

15 lutego Katarzyna Kobro uczestniczy zapewne wraz z mężem w uroczystym otwarciu sali sztuki nowoczesnej w Muzeum w Łodzi. Strzemiński w imieniu grupy *„a.r."* podpisuje wówczas z Magistratem miasta umowę o przekazaniu w depozyt muzealny *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej,* liczącej wówczas 21 dzieł.[1] Pośród wystawionych w tej sali obrazów eksponowane są niewielkie gipsowe *Akty* Kobro.[2] Dopiero w wydanym w roku następnym katalogu kolekcji znajdują się dwa jej kolejne dzieła przekazane już jako dar grupy *„a.r.",* a mianowicie: *Rzeźba abstrakcyjna (1)* (kat. I.3) oraz *Kompozycja abstrakcyjna* na szkle (kat. I.27).

Ponadto w lutym ukazuje się wreszcie w ramach Biblioteki grupy *„a.r."* książka *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,* zawierająca m.in. bogaty wybór reprodukcji dzieł Kobro.

Niejako podsumowaniem pracy dydaktycznej obojga artystów w Koluszkach staje się *Wystawa wyrobów przemysłu artystycznego i przedmiotów codziennego użytku* zorganizowana w czerwcu w Warszawie w gmachu Szkół Zawodowych przy ul. Górnośląskiej 31. Pokaz przygotowany pod kierunkiem Kobro i Strzemińskiego przez uczennice szkoły koluszkowskiej uzyskał najwyższą notę w oczach krytyka Konrada Winklera.[3] Po raz pierwszy dostrzegł on też w Katarzynie Kobro indywidualność godną szerszego podkreślenia i nawet zacytował jej wypowiedź odnoszącą się do projektowania ubioru: „... «Przez analizę formy odnajdujemy główne linje, charakteryzujące formę figury – mówi p. Kobro–Strzemińska. – Kompozycja sukni powinna być zarchitektonizowana. Linie architektoniczne kompozycji sukni wykreślamy, powtarzając linie elementów formy figury. Na tych linjach opieramy kompozycję ubioru»..."[4] Przywołany tutaj głos Katarzyny Kobro, nie odnotowany w dotychczasowej literaturze przedmiotu, pozwala zweryfikować utarty pogląd, iż projektowaniem np. jej własnych kreacji zajmował się wyłącznie Strzemiński. I w tej bowiem dziedzinie Kobro z nim wyraźnie współpracowała.

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Julian Przyboś, ok. 1930–1931
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź

Tak publicznie pozytywny odbiór ich „kierownictwa artystycznego" w Koluszkach ułatwił zapewne obojgu starania o posady w szkołach w Łodzi. Ostatecznie, wcześniejszy zamysł opuszczenia Koluszek, zrealizowali w początkach nowego roku szkolnego.

W Łodzi dwukrotnie zmieniali adres nim zamieszkali w skromnym, choć dużym i jasnym pokoju w centrum miasta, pośród XIX –wiecznej zabudowy czynszowej, przy ul. 6 Sierpnia 22 m. 10.[5]

Katarzyna Kobro podjęła pracę w Liceum Gospodarczym i Szkole Gospodarczej, gdzie prowadziła zajęcia z estetyki wnętrz aż do 1937 r. Strzemiński tym razem uczył w dwóch innych szkołach.

Oboje, poprzednio zapewne członkowie Warszawskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków, po osiedleniu się

w Łodzi dość szybko stali się aktywnymi uczestnikami miejscowego związku. W kolejnych latach to właśnie oni będą wyznaczać i kształtować niemalże wszystkie obszary aktywności związku, zwłaszcza po jego rozłamie. Wykazując nieprzejednaną postawę w walce o nową sztukę staną się inicjatorami szeregu przedsięwzięć artystycznych, wystawienniczych, publicystycznych, wydawniczych, które w tym mieście stworzą nową tradycję i uczynią z niego ośrodek nowoczesności w Polsce. Strzemiński, prawdziwie charyzmatyczny „mistrz" i delikatna, choć nie pozbawiona temperamentu, „utalentowana rzeźbiarka" Kobro doświadczą też wkrótce smaku sukcesu i znacznie bardziej bolesnej, nieuchronnie nadchodzącej publicznej chłosty.

Zimą Katarzyna Kobro zgłasza na kolejny *Salon* IPS-u, tym razem tzw. *Zimowy,* dwie inne *Rzeźby przestrzenne,* wykonane także z blachy nie lakierowanej lecz malowanej (sic!) o wymiarach znacznie przekraczających znane nam dotychczas jej metalowe realizacje. Rzeźby, jedna o wysokości 64 cm, druga 40 cm mają równą szerokość 96 cm i nie są tym razem przeznaczone na sprzedaż.[6] Niestety nic więcej na ich temat nie udało się ustalić, przypuszczalnie podzieliły los wielu innych prac Kobro – niszczejących podczas wojny na podmiejskim wysypisku śmieci. Proporcje tych rzeźb nie odpowiadają także datowanej na ten rok zrekonstruowanej *Kompozycji przestrzennej (7)* (kat. II.8 – I.20).

Święta Bożego Narodzenia i Nowy Rok Katarzyna Kobro spędziła w towarzystwie męża i Przybosiów w Zakopanem, gdzie najpewniej doszło do spotkania z twórcą „czystej formy" i „napięć kierunkowych", Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Ciągle nie udaje się ustalić, czy było to ich pierwsze, czy też kolejne spotkanie. Zwłaszcza Katarzyna Kobro mogła poznać Witkacego już wcześniej w Warszawie.[7] Tuż po wojnie miała jeszcze namalowany przez niego swój portret.[8]

1. Umowa zachowana w: Akta m. Łodzi. Wydział Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe w Łodzi (APŁ), sygn. 17089 k. 226.

2. Por.: *Katalog Nr 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau,* Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, Pl. Wolności 1, Łódź (1932) – fotografia na okładce.

3. K. Winkler, *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych,* Polska Zbrojna (Warszawa), 1931 (16 VI): „Zadania wprowadzenia nas w ten nowy świat sztuki zdobniczej i użytkowej – podjęła się skromna szkoła rzemiosł i przemysłu artystycznego w Koluszkach, gdzie kierownictwo artystyczne spoczywa w rękach znanego malarza i teoretyka sztuki, Władysława Strzemińskiego i jego żony, Katarzyny Kobro-Strzemińskiej. W przeciągu kilku lat, praca ich nad artystycznem wyrobieniem młodocianych adeptów i adeptek, dokonała zaiste cudów – czego dowodem wystawa wyrobów tej szkoły (...) Pokaz obejmuje w dziale krawiecczyzny damskiej, nader ciekawe, bo całkowicie na nowych zasadach skomponowane, modele sukien i okryć kobiecych i dziecinnych – w dziale zaś galanterii i przemysłu artystycznego, monogramy, nakrycia, szale, poduszki, narzutki itp. o wyraźnych dążnościach do zastąpienia monotonnego rytmu powtarzających się form i kolorów oraz materjałów – nowym, arytmicznym i dającym szerokie pole do popisu w dziedzinie różnicowania faktury – pomysłom i wynalazkom. (...) Zdobnictwo to (...) wypowiada się przy pomocy form nawskroś abstrakcyjnych a głównym motywem kompozycji, jest dostosowanie faktury i materjału do stworzonego obiektu użytkowego. Kompozycja w właściwy sposób zbudowana, jest więc symfonją form i barw oderwanych, podległych jednak prawom z istoty tej kompozycji wypływającym".

4. K. Winkler, *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych* (Górnośląska 31), Kurier Poranny (Warszawa), 1931 (26 VI). Z kolei w tym tekście recenzent rozróżniając dwa systemy w osiąganiu „jednolitości (organicznej) wyrobu z materiałem": system kontrastów stosowany w Bauhausie i system przestrzenny, zapoczątkowany przez grupę *De Stijl* i rozwinięty przez *Praesens,* zwraca uwagę „... na powiązanie zasad przestrzenności i kontrastowości w zastosowaniu do szkolnej nauki, (...)" w programie przyjętym przez Kobro i Strzemińskiego.

5. *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 40 z 8 XI 1931, s. 255–256. „Mam już mieszkanie. Dobre. (...) widok z okien mamy bardzo dobry i dlatego mieszkanie kosztuje taniej. Widok przypomina jakieś pejzaże górskie i kaniony. (...) W tamtym było tak źle, że obawiałem się, że będę miał suchoty. Lepki brud i na schodach i w pokoju".

6. Zgłoszenie na *Salon Zimowy* 1931–1932, Archiwum IPS-u ... Ten formularz wypełnił osobiście i podpisał za Katarzynę Kobro także Henryk Stażewski [por.: 1930, przyp. 10].

7. Taką możliwość sugeruje N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 42–44. Nikły ślad kontaktów osobistych z Witkacym odnajdujemy w: *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 50 z 6 IX 1932, s. 261. „Może Pan pamięta rozmowę z Witkacym. On mówił, że o ile mamy równomierne przejście jednego koloru w drugi, tam jest jedna jakość, a ja mówiłem, że k i l k a jakości o nieokreślonych jakościach. On rozumował logicznie, a ja wychodziłem z danych zmysłowych i psychologicznych".

8. Mimo poszukiwań, nie udało się odnaleźć takiego portretu. Nie został on też odnotowany w dotychczasowej obfitej literaturze poświęconej twórczości Witkacego.

1932

W początkach roku łódzkie Zrzeszenie Artystów Plastyków otwiera pierwszą wystawę prac swych członków w miejscowym oddziale IPS-u, jako tzw. *7 wystawę IPS-u.*[1] „Pani Katarzyna Kobro wystawiła *Akt* potraktowany kubistycznie. Jest to kubizm w pierwotnej swej, dziś już przezwyciężonej formie..."[2] Inny sprawozdawca zauważa: „Strzemiński (...) daje małe pejzaże w temperze. (...) ukrywa zręcznie całą swą wiedzę i daje jej miniaturowy ekstrakt. (...) Akt Katarzyny Kobro jest doskonałym pendent do prac Strzemińskiego..."[3] Przytaczam tę uwagę ze względu na dostrzeżoną i tutaj zasadę doboru prac na wystawy, stosowaną przez Kobro i Strzemińskiego zapewne z rozmysłem, a widoczną i we wszystkich ich późniejszych, wspólnych wystąpieniach.

Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy *„a.r."* rozbudzić musiała żywe zainteresowanie artystów europejskiej awangardy. Ciekawym przyczynkiem do nie prześledzonych do końca reperkusji tego wydarzenia jest nie zauważona wcześniej (wśród przebadanych archiwaliów) informacja o pobycie w Łodzi w styczniu tego roku Antona Pevsnera. Oglądał on na pewno Muzeum i nie można wykluczyć, iż spotkał się wówczas także z Kobro i Strzemińskim.[4] W tym kontekście, formułowane po latach przez Przybosia gorzkie uwagi, dotyczące „podpatrywanych" przez Pevsnera na miejscu rzeźb Kobro, uzyskują walor prawdopodobieństwa.[5]

Jak dotąd nie wiemy także, czy Sophie Taeuber-Arp podczas swego pobytu w tym roku w Polsce odwiedziła np. Łódź?[6] Prawdopodobieństwo osobistego spotkania tej artystki z parą Kobro-Strzemiński jest bardzo duże, zważywszy na jej dar dla kolekcji oraz intensywną i serdeczną korespondencję pomiędzy Strzemińskim a Hansem (Jeanem) Arpem prowadzoną przez wiele lat.

Uroczystość wręczenia Nagrody Artystycznej m. Łodzi za rok 1932 Władysławowi Strzemińskiemu, 15 V 1932 pośrodku laureat, z lewej siedzi Katarzyna Kobro
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź

W marcu ukazał się wreszcie, oczekiwany przez obojga z niecierpliwością, *Katalog Nr 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.",* poprzedzony wstępem Przecława Smolika. Szeroka dystrybucja tego wydawnictwa nie mogła nie wpłynąć na wzrost zainteresowania łódzką inicjatywą i głębiej twórczością Kobro i Strzemińskiego – także poza granicami kraju.

Oboje otrzymują zaproszenie, które przyjmują, do udziału w międzynarodowej grupie *Abstraction–Création.* Strzemiński ponadto, a nie wykluczone, że i Kobro, uzyskuje także zaproszenie grupy *Internationaler Ring der neuen Werbegestalter.*[7] Członkowie obydwu ugrupowań biorą udział w zorganizowanej przez *„a.r.",* a otwartej w łódzkim IPS–ie 1 maja, wystawie poświęconej sztuce książki, druku, plakatu pt. *Drukarstwo Nowoczesne.* Wśród autorów polskich wystawia też swe, nie znane nam dziś, prace Katarzyna Kobro.[8]

Tuż przed otwarciem pokazu, 30 kwietnia Strzemiński otrzymuje Nagrodę Artystyczną m. Łodzi. W uroczystości wręczenia, w dniu 15 maja, towarzyszy mu cały czas Katarzyna Kobro. Przerwa w jej przebiegu, wywołana skandalicznym protestem malarza Dobrowolskiego, spowodowała zmianę „miejsca" Kobro w stosunku do laureata. Łatwo dostrzec to „przemieszczenie", gdy porównamy dwie fotografie z uroczystości wykonane przed i po „awanturze" (fot. s. 49 i 50). Szybki kontratak Strzemińskiego osłabia opozycję szermującą publicznie niewybrednymi epitetami czy hasłami takimi jak „precz z bolszewizmem w sztuce". Katarzyna Kobro nie bierze udziału w publicznej obronie „tego rodzaju sztuki, jaki jest najbardziej odpowiedni dla epoki obecnej"[9] – najpewniej ze względów strategicznych. Mówi po polsku z wyraźnym rosyjskim akcentem, znacznie lepiej czuje się mogąc pisać po rosyjsku.

W pierwszej połowie roku Kobro i Strzemiński prowadzą również w Instytucie Rzemieślniczym w Łodzi „kursy malarskie" dla mistrzów zrzeszonych w Cechu Malarzy i Lakierników, a posiadających „... propedeutyczne wiadomości z teorji malarskiej".[10]

Nawet podczas wakacji upływających im w towarzystwie rodziny Smolika w Pensjonacie Kresowianka w Chałupach dochodzą do nich echa trwającej batalii.[11] Nika Strzemińska podaje, iż pod koniec sierpnia „... matka wyjechała na krótko do swojego ojca..." do Rygi.[12]

Późną jesienią ukazał się, przygotowany znacznie wcześniej, KOMUNIKAT GRUPY *„a.r."* nr 2. Obok tekstów, których współautorką mogła być Kobro oraz *Projektu alfabetu* autorstwa Strzemińskiego, pojawiła się reprodukcja jej *Kompozycji przestrzennej (4)* (kat. I.17).[13]

Zimą wzięła udział w drugiej wystawie Zrzeszenia Łódzkich Artystów Plastyków, otwartej jako *13 wystawa IPS–u,* 18 grudnia w Łodzi. Wg katalogu wystawiła wówczas:[14]

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński podczas uroczystości wręczenia Nagrody Artystycznej m. Łodzi za rok 1932, 15 V 1932
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź

poz. 52–53 *Martwa natura* (malarstwo)
poz. 121–122 *Kompozycja* (rzeźba)
poz. 123 *Akt*
Ogólnikowe wzmianki w prasie uniemożliwiają identyfikację tych eksponatów. W jedynej poważniejszej recenzji znajdujemy nikły ślad wiążący najpewniej w/w *Kompozycje* z konstruktywizmem.[15]
Ferie świąteczne spędzili z Przybosiem w Wiśle (fot. s. 52).

1. *7 Wystawa. Katalog Wystawy prac Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi,* styczeń 1932, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 1932, s. nlb.

2. J. Z–r., *Siódma wystawa Instytutu Propagandy Sztuki. Prace łódzkich artyst. – plastyków,* Kurjer Łódzki, 1932 nr 17 (17 I), s. 8.

3. G., *Pierwsza wystawa zrzeszenia artystów – plastyków w Łodzi,* Ilustrowana Republika (Łódź), 1932, nr 10 (10 I), s. 4. Z kolei H. E. Markgraf, *Lodzer Maler und Bildhauer stellen aus,* Freie Presse (Łódź), 1932, nr 10 (10 I) notuje: „... Die Bildhauer. (...) Katarzyna Kobro mit einem in geometrische Form gekleideten Frauenakt,..."

4. Por.: Akta m. Łodzi..., sygn. 17091, k. 80–81. List P. Smolika do J. Brzękowskiego z 20 I 1932, w którym pisze: „Był u mnie przed dniami kilku p. Antoine Pevsner, któremu pokazałem Muzeum i kolekcję sztuki nowoczesnej. O swem wrażeniu sam on zapewne Panu doniesie".

5. Por.: A. Płauszewski, *Archiwum ...,* s. 293–294. List J. Przybosia do J. Brzękowskiego z 1 II 1957: „Słyszę, że Pevsnera pokazują w Musée de L`Art Moderne, tego Pevsnera, który przyjeżdżał do Łodzi podpatrywać Kobro i Strzemińskiego".

6. Por.: kat. wyst. *Sophie Taeuber-Arp. Hans Arp. Besonderheiten eines Zweiklangs,* Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 9 Juni bis 11 August 1991, Dresden 1991, s. 145.

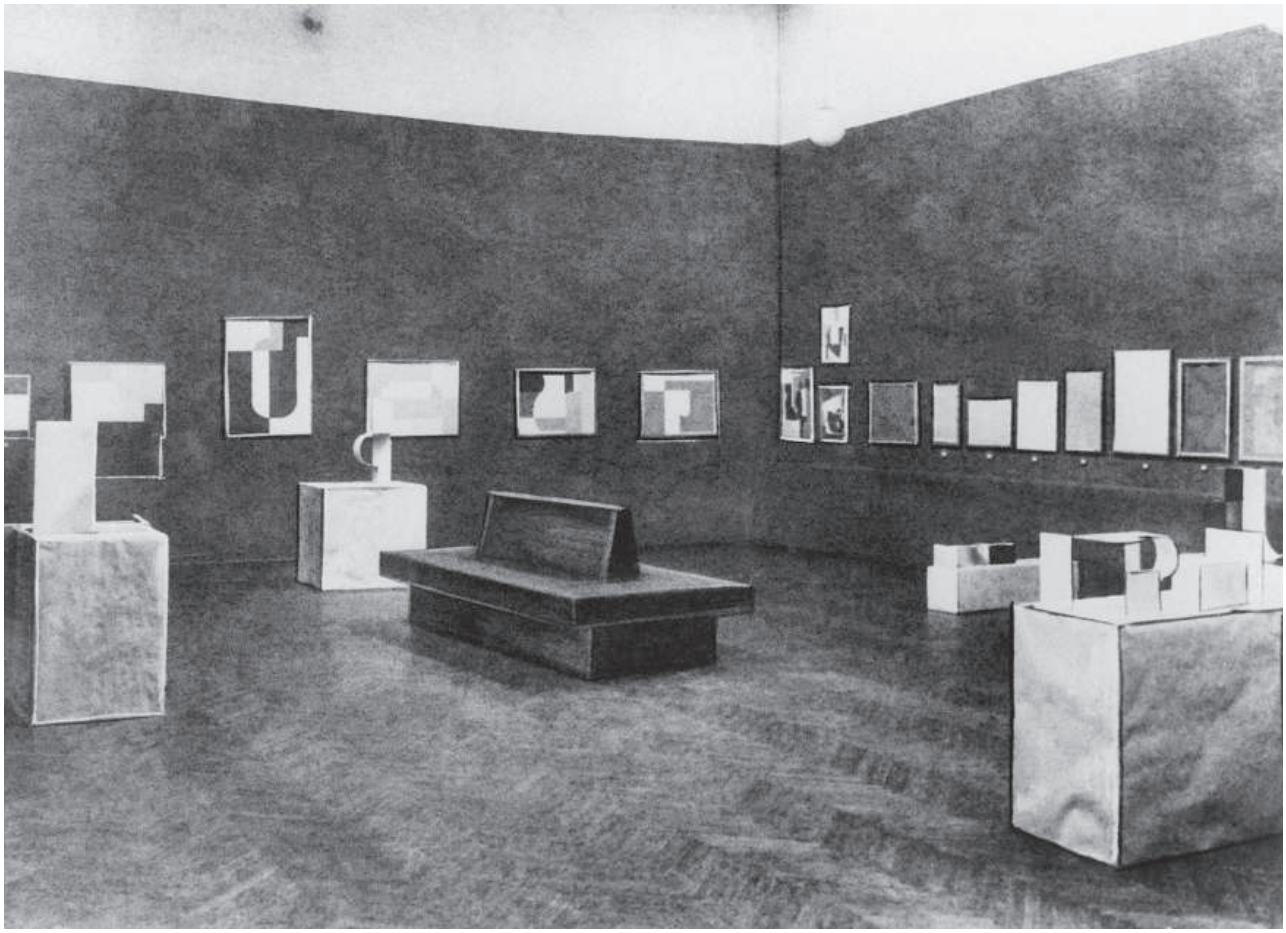
7. W. Strzemiński, *Należna odprawa. Laureat Łodzi, Władysław Strzemiński odpiera demagogiczne ataki i wypady,* Głos Poranny (Łódź), 1932, nr 155 (6 VI), s. 5: „... w roku 1930 otrzymałem zaproszenie na członka grupy «Cercle et Carré» w Paryżu, a w r. 1932 na członka grupy «Abstraction-Création» i «Internationale Ring der neuen Werbegestalter»..." Por.: też. kat. wyst. *Abstraction-Création 1931–1936,* Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978 – gdzie obszernie o historii grupy, uczestnictwie Kobro, Strzemińskiego i innych. Ewentualny udział obojga w działaniach niemieckiej grupy nie został odnotowany w poważnym opracowaniu poświęconym w całości jej historii. Por.: kat. wyst. *Typographie kann unter Umständen Kunst sein,* Sprengel-Museum Hannover. Bd. 4. *Ring „neue Werbegestalter" 1928–1933*, Hannover 1990.

8. Por.: J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne ...,* s. 21–23. Autor podaje, w oparciu o przygotowany przez Strzemińskiego katalog-ulotkę, że w wystawie wzięło udział 20 autorów z 5 krajów (Francja, Holandia, Niemcy, Polska, Włochy). Najwięcej druków wystawili: Kurt Schwitters (62), Franz W. Seiwert (36), Jan Tschichold (24), Walter Dexel (21), Cesare Domela (18).

9. Cytat z wypowiedzi Strzemińskiego w dniu wręczenia nagrody. Por.: A. Łabęcka, *Kronika grupy „a.r."*, w: *Grupa „a.r.". 40-lecie ...,* s. 124.

10. *Łódź. Kursy malarskie,* Sztuki Piękne, R.VIII: 1932, nr 10 (X), s. 277. „Wykładali pp. art. mal. B. Kudewicz, art. mal. Wł. Strzemiński, art. mal. K. Strzemińska, art. mal. Wł. Hiller, inż. Hilgebrandt".

***Rzeźba abstrakcyjna (3)* i gipsowe *Akty* Katarzyny Kobro w mieszkaniu w Łodzi, ok. 1933 (fragment fotografii)**
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź



***Kompozycje przestrzenne* Katarzyny Kobro na *Wystawie Grupy Plastyków Nowoczesnych* wśród obrazów Henryka Stażewskiego i Władysława Strzemińskiego, IPS, Warszawa, 1933**
Fot.: Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Warszawa, neg. nr 10055

11. Por.: *Listy Władysława Strzemińskiego ...,* list 49 z VII 1932, s. 260.

12. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 42.

13. Współautorstwo Kobro w odniesieniu do tekstu zaczynającego się od słów „wskutek standaryzacji przemysł może wytwarzać masowo, tanio i dobrze...", sugeruje J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...,* s. 93–94.

14. *Katalog XIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Zrzeszenie Artystów Plastyków Łódzkich oraz pośmiertna wystawa Włod. Krzyżanowskiego,* grudzień 1932 – styczeń 1933, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1932.

15. J. Dobrowolski, *Świadome dążenia. (Na marginesie ostatniej wystawy w I.P.S.-ie),* Dziennik Łódzki, 1933, nr 1 (1 I). „Artyści łódzcy przedstawiają różne stopnie ewolucji formalnej sztuki od naturalizmu (...) poprzez impresjonizm (...) kubizm (...) kubizm najnowszego typu (pejzaż i sezanizm W. Strzemiński), konstruktywizm (K. Kobro), ultra-nowoczesny eklektyzm (...) aż do surrealizmu (K. Hiller i częściowo J. Krauze) (...) szukają bezpośrednio w materjale w istotnym tworzywie sztuki, zgłębiają jego możliwości i ewentualności rozwojowe i tak dążą do nowych bogatszych i doskonalszych form, rozszerzają i pogłębiają swoją świadomość artystyczną i społeczeństwa, które się z ich twórczością styka. Podnosi się w ten sposób ogólna kultura artystyczna, zmysł krytyczny i dyscyplina duchowa ogółu".

1933

W pierwszej połowie roku Katarzyna Kobro przekazuje w darze Muzeum w Łodzi nie znany nam (zaginiony podczas wojny) obraz olejny na płótnie pt. *Martwa natura*.[1]
Odpowiada na ankietę pisma Abstraction–Création dotyczącą problemu artysta a natura (*Teksty* s. 157). Jej wypowiedź ilustrowana reprodukcjami *Kompozycji przestrzennych (5)* i *(7)* zawiera znamienne, a charakterystyczne także dla Strzemińskiego, akcenty. Spójność programowa, poza arbitralną tezą o dążeniu kompozycji przestrzennej do zjednoczenia z przestrzenią, uobecnia się także w pojawiającej się tutaj kategorii sztuki „wypoczynkowej" oraz przeświadczeniu o szkodliwości naśladowania zarówno „maszyny", jak „natury" (świata roślinnego czy zwierzęcego). Swe *Akty* rzeźbi, aby wypocząć. „Bawi się" gliną, studiując i korygując to „... co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej..."

Reprodukcję *Kompozycji przestrzennej (5)* jako przykład unizmu zamieszcza w swej książce poświęconej sztuce nowoczesnej, a wydanej w języku esperanto w Budapeszcie, Jan Brzękowski.[2]

W marcu odwiedza Warszawę i Lwów Filippo Tomasso Marinetti – nie wykluczone, iż Strzemińscy uczestniczą w którymś z jego licznych spotkań publicznych.[3]

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, Wisła, I 1933
Fot.: Muzeum Sztuki, Łódź

Bywają zapewne w tym czasie dość często w Warszawie – współorganizują bowiem wystawę zawiązanej w początku roku *Grupy Plastyków Nowoczesnych* zrzeszającej jednorazowo (w celu wspólnego silnego wystąpienia) grupę *„a.r."* z „... legerującymi i surrealizującymi artystami plastykami z kręgu «L'Art Contemporain» i krakowskimi twórcami Grupy Krakowskiej..."[4] Ekspozycja otwarta w salach warszawskiego IPS-u od 10 czerwca do 9 lipca, jesienią przeniesiona do Łodzi, została ostro zaatakowana przez prasę. Konrad Winkler „pokłosie wystawy" usprawiedliwiał następująco: „... czysty estetyzm naszych modernistów był dawką zbyt silną, by ją mogła znieść rozleniwiona łatwiznami naszych Zachęt warszawska publiczność..."[5] Katarzyna Kobro wystawiła sześć *Kompozycji przestrzennych.*[6] Jedyna znana mi fotografia z pokazu warszawskiego umożliwia częściowo rozpoznanie eksponowanych tam rzeźb (fot. s. 51). Były wśród nich z pewnością: *Kompozycja przestrzenna (2)* (kat. I.12), *(3)* (kat. I.13), *(4)* (kat. I.17), *(5)* (kat. I.18).
Wystąpienie grupy *„a.r."* zaaranżowane w osobnej sali, obok drwin,[7] komentowano też poważniej: „Najbardziej radykalni w poszukiwaniu wyrazu współczesnej rzeczywistości są Stażewski, Strzemiński i pani Kobro, rozwiązujący swoje abstrakcyjne problematy kompozycji linearnej, kolorystycznej, fakturowej, lub przestrzennej tak, jak technik rozwiązuje matematycznie zagadnienie konstrukcji maszyny. W tych dziełach, w których wrażliwość wyczuwa nieomylny fluid ogromnego talentu, a obserwacja odkrywa najsurowszą dyscyplinę i nieposzlakowanie rzetelny wysiłek, – ale które nie są już malarstwem, – uwydatnia się w pełni tragizm sztuki, usiłującej dostroić się do matematyczno-technicznego nastawienia współczesnej epoki".[8]

Jeszcze przed otwarciem tej wystawy, w maju, ukazał się pierwszy numer FORMY – nowego czasopisma artystycznego redagowanego w Łodzi. Oficjalnie pismo było organem Zrzeszenia Artystów Plastyków (ZAP), następnie łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) – praktycznie trybuną grupy *„a.r."*.[9] Początkowo redakcją kierował Karol Hiller, w jej skład poza Strzemińskim weszli: Jerzy Krauze, Aniela Menkesowa, Stefan Wegner, a w 1936 r. Katarzyna Kobro. Ta inicjatywa wydawnicza, jednocząca wokół pary Strzemiński – Kobro, i jednocześnie Karola Hillera, artystów pozostających niewątpliwie pod ich wpływem, przyspieszyła rozłam związkowy. W sierpniu do magistrackiego rejestru stowarzyszeń i związków wpisano ZZPAP pod przewodnictwem Stefana Wegnera, Kobro powierzono funkcję zastępcy członka zarządu.[10]

W międzyczasie Strzemińscy odpoczywali jak zwykle w Chałupach.

Katarzyna Kobro tworzy w tym roku, wyjątkową wśród zachowanych i znanych nam dzisiaj, *Kompozycję przestrzenną (9)* (kat. I.22). „Biologizm" tej formy, zdającej się być przestrzennym wyobrażeniem „morskiego kosmosu", wywołuje głębokie asocjacje z płaszczyznowymi temperowymi *Pejzażami morskimi* Strzemińskiego. Po raz kolejny oboje podejmują i rozwiązują równolegle ten sam problem w dwóch tak różnych technikach.

Pod koniec roku bierze udział w pierwszej wystawie łódzkiego ZZPAP, otwartej jako *XX Wystawa IPS-u,* w pawilonie Instytutu w Parku Sienkiewicza. Obok dwóch *Aktów* pokazuje też nieznaną *Kompozycję konstrukcyjną* (rzeźba).[11]

Dzięki nagrodzie artystycznej (10.000,- zł.) Strzemińskiego, małżonkowie mogą wreszcie wynająć ładne 3-pokojowe mieszkanie w nowo zbudowanym osiedlu na Polesiu Konstantynowskim przy ulicy Srebrzyńskiej 75 m. 45.

1. Obraz wymieniony w inwentarzu muzealnym (Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź, sygn. V-8), bez wymiarów, w ramie drewnianej nie malowanej, pod poz. 511 oraz w spisie uzupełniającym sporządzonym w 1936 do: *Katalog nr 2. Międzynarodowa ...*

2. S. Grenkamp-Kornfeld-J. Brzekowski, *Pri l'Moderna Arto,* Literatura Mondo, Budapest 1933, il. s. 40.

3. Przyjazd Marinettiego był szeroko komentowany w prasie polskiej. Por. np.: TYGODNIK ILUSTROWANY, 1933, nr 12 (19 III), s. 222; SZTUKI PIĘKNE, R.IX: 1933, nr 5 (V), s. 197; J. Stempowski, *Młodość i starość futuryzmu,* EPOKA, R.II: 1933, nr 12, s. 9-11. Warto pamiętać, że Marinetti wystawiał swą książkę *Les mots en liberté futuristes* na wystawie *Drukarstwo nowoczesne,* Łódź 1932 (por.: J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne ...,* s. 22-23).

4. A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 107.

5. K. Winkler, *Na lewem skrzydle polskiej plastyki (Pokłosie wystawy grupy „Plastyków Nowoczesnych" w Inst. Propagandy Sztuki),* DROGA, R.XII: 1933, nr 9, s. 827.

6. Por.: *Katalog Wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych, K. Mackiewicza, grupy Kolor, Kazimierz Dolny w malarstwie,* Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, poz. 27-32; *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych,* październik-listopad 1933, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1933, poz. 20-25.

7. Por.: W. Bunikiewicz, *Sztuka filozofujących robów,* Świat, 1933, nr 26, s. 12–13; M. Dienstl-Dąbrowa, *Z Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie,* Ilustrowany Kurjer Codzienny (Kraków), 1933, nr 185 (10 VII); *Kronika artystyczna,* Sztuki Piękne, R. IX: 1933, nr 6 (VI), s. 238–239.

8. W. Husarski, *Nowe wystawy w IPS-ie,* Tygodnik Ilustrowany (Warszawa), 1933, nr 25 (18 VI), s. 496–497. Z kolei jeden z recenzentów edycji łódzkiej pisał: „W drugiej części wystawy plastyka odrywa się od przedmiotów, posługuje się metodą eksperymentalnego badania elementów formy. Konstruuje obraz z czystych walorów plastycznych, zaczerpniętych z wyobraźni, czy też geometrji – przedstawicielami jej są Stażewski, Strzemiński, Kobro (grupa „a.r."). I tu wyłaniają się jakgdyby dwie tendencje: stadjum, aktualne przez pewien czas, stadjum, które dało wyjście kompozycji architektonicznej, kompozycji rytmu architektonicznego, kompozycji ruchu człowieka wobec architektury i kompozycja przestrzeni. Charakterystyczne dla niej jest zagadnienie przedewszystkiem konstrukcyjne – zagadnienie rytmu proporcji. Druga tendencja – to unizm,..." – cyt. za: *Plastycy nowocześni wystawiają swój dorobek w I.P.S.,* Głos Poranny (Łódź) (Dod. społ.-lit.), 1933, nr 285 (15 X), s. 1.

9. Por.: Z. Baranowicz, *Forma,* w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1935,* red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 665–666.

10. List ZZPAP do IPS-u w Warszawie z 31 X 1933 w: Archiwum IPS-u, ZSB IS PAN, por. też: J. Zagrodzki, *Z dziejów łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków,* Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP, 1975, nr 1, s. 24–26.

11. *Katalog XX Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi,* grudzień 1933 – styczeń 1934, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1933, poz. 16–18.

1934

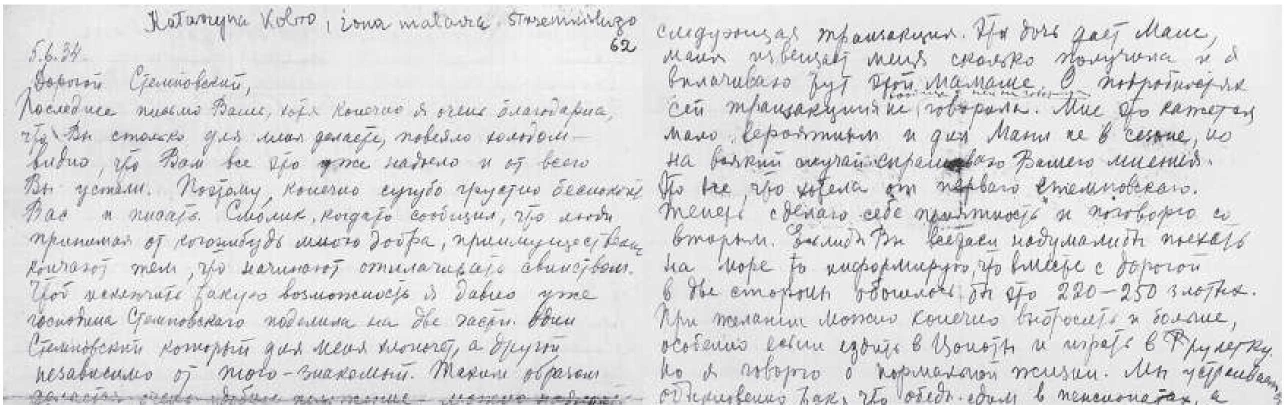
W otwartym 5 stycznia w IPS-ie warszawskim tzw. *IV Salonie Zimowym* Katarzyna Kobro wystawia gipsowe *Akty.* Zgłasza trzy prace, w tym jeden *Akt* wykonany z „białego cementu"[1], katalog zaś wymienia tylko dwa *Akty* (poz. 33–34 gips).[2] *Salon* w opinii np. Tytusa Czyżewskiego „... był rewelacją tak pod względem doboru dzieł jak i atmosfery wysoce artystycznej. Nie dostrzegali tego tylko ci, którzy nie chcieli tego dostrzec, gdyż my z młodej sztuki jesteśmy im solą w oku."[3] Wywołał jednakowoż na łamach prasy polemikę z ostro atakującymi zwolennikami „sztuki narodowej". Salon przeniesiono w marcu do Łodzi[4], gdzie stowarzyszenie *Ryngraf* kontynuowało batalię wytoczoną Strzemińskiemu i „nowej sztuce" w 1932 r.[5]

Większy zestaw *Aktów* pokazała Kobro na kolejnej wystawie łódzkiego ZZPAP: cztery w gipsie i jeden z cementu.[6]

Już pod koniec 1933 r. pomiędzy Strzemińskim a Przecławem Smolikiem dochodzi do konfliktu na tle polityki organizacyjno-wystawienniczej łódzkiego Muzeum.[7] Echa tych „nieporozumień" pobrzmiewają też w korespondencji Katarzyny Kobro z wybitnym eseistą Jerzym Stempowskim.[8]

Dwa letnie miesiące Strzemińscy spędzają jak zwykle w Chałupach. W drugiej połowie sierpnia Katarzyna Kobro wyjechała prawdopodobnie do Rygi.[9]

Łódzki ZZPAP, źle przyjmowany w zdominowanej przez *Bractwo św. Łukasza* Warszawie, organizuje coraz częściej swe wystawy we Lwowie. I tak, we wrześniu, w kuluarach lwow-



Katarzyna Kobro, żona malarza Strzemińskiego 62

5.6.34.
Дорогой Стемповский,
Последнее письмо Ваше, хотя конечно я очень благодарна, что Вы столько для меня делаете, повеяло холодом — видно, что Вам все это уже надоело и от всего Вы устали. Поэтому, конечно [illegible] Вас и писать. Смолик, когда-то сообщил, что люди принимая от кого-нибудь много добра, [illegible] тем, что начинают отплачивать [illegible]. Чтоб исключить такую возможность я давно уже [illegible] Стемповского поделила на две части. Один Стемповский который для меня [illegible], а другой независимо от того — знакомый. Таким образом [illegible] Жили по очереди. Начну от первого. Выезжаю на море числа 13,14/vi. Буду до 13,14 августа. Возвращаюсь, и думаю числа 1го сентября поеду в Ригу — хотела бы быть там минимум месяц, максимум пол года. Хотела просить Вас, сообщить мне не знаете ли [illegible]
[redacted]
[illegible] так, что [illegible] в порядке. [illegible] Лодзи есть одна особа, которая имеет в советах дочь, которая имеет [illegible] деньги и предлагает

следующая трансакция. Эта дочь дает Маме [illegible] сколько получила и я [illegible] Об подробностях сей трансакции не говорила. Мне это кажется мало вероятным и для Мамы не в сезоне, но на всякий случай спрашиваю Вашего мнения. Это все, что хотела от первого Стемповского. Теперь сделаю себе [illegible] и поговорю со вторым. Если Вы все таки надумали поехать на море то информирую, что вместе с дорогой в две стороны обошлось бы это 220–250 злотых. При желании можно конечно выбросить и больше, особенно если ездить в Сопот и играть в [illegible]. Но я говорю о нормальной жизни. Мы устраиваемся [illegible] так, что обед едим в пенсионате, а остальное варит кашубка [illegible], которая вообще лучше самой делать, а в добавок спокойнее не в пенсионе. Предполагаю, что Вы все таки на море не поедете но с другой стороны не понимаю как это может быть, чтоб у знакомых дешевле обошлось жить, чем самому, особенно с Вашей натурой.
[redacted]
[illegible] самое главное, когда у Вас отпуск?
Ваша Кобро.

List Katarzyny Kobro z 5 VI 1934 do Jerzego Stempowskiego
Oryg.: Zbiory Specjalne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa

skiego Teatru Rozmaitości, obok indywidualnego pokazu prac Strzemińskiego, eksponują swe dzieła „... wszyscy członkowie Łódzkiego Z.Z.P.A.P (...) Rozmieszczenie prac w 2 salach i ich podział na sztukę abstrakcyjną i przedmiotową wprowadza w całość wystawy pewną przejrzystość, dla widza bardzo korzystną. Wystawa budzi żywe zainteresowanie".[10]
Kobro brała zapewne udział i w tym pokazie; brak katalogu i skąpe notatki prasowe uniemożliwiają jednoznaczne potwierdzenie, czy i jakie prace wystawiała.

We wrześniowym nr 2 FORMY zreprodukowano jeden z jej gipsowych, zaginionych, figuralnych *Aktów* (kat. II.9).

Reorientacja łódzkiego Związku staje się widoczna w pokazie otwartym 16 grudnia a trwającym do 19 stycznia następnego roku w pawilonie IPS-u w Łodzi. W wystawie biorą bowiem udział obok łodzian członkowie krakowskiego i lwowskiego ZZPAP. Kobro prezentuje tutaj cztery bliżej nieznane *Kompozycje.*[11]

1. Zgłoszenie na *Salon Zimowy* 1934, Archiwum IPS-u... Tym razem formularz wypełnił Strzemiński.

2. *IV Salon Zimowy,* Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934.

3. T. Czyżewski, *List z Warszawy,* GŁOS PLASTYKÓW (Kraków), R. III: 1934, nr 7-8 (III), s. 89.

4. Kobro i Strzemiński nie wzięli udziału w tym pokazie przeniesionym pod nazwą *Salon Warszawski.* Por.: St. B. (Stanisław Bal), *Z wizytą w galerji. Salon Warszawski w Instytucie Propagandy Sztuki,* KURJER ŁÓDZKI, 1934, nr 74 (18 III), s. 5 – „W IPS rozgościł się «Salon Warszawski» z mikroskopijnym udziałem malarzy łódzkich." – m. in. prezentował swe prace Wacław Dobrowolski z *Ryngrafu,* którego skandaliczne zachowanie przerwało uroczystość wręczania Nagrody Artystycznej w 1932.

5. Stworzyli nawet własne forum, gazetę POLSKA DRUGA (Łódź).

6. *Katalog Wystawy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi*, Łódź 1934, poz. 39-43.

7. *Listy Jana Brzękowskiego ...*, w: *Źródła do historii ...*, list 89 z 20 XI 1933, s. 119: list 90 z 10 I 1934, s. 121.

8. List K. Kobro z 5 VI 1934 do Jerzego Stempowskiego, w: Korespondencja Jerzego Stempowskiego z różnymi osobami z lat 1911-1939, Zbiory Specjalne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (ZS BUW), nr inw. 2447-a, k. 62-63. Jest to jedyny znany nam list Kobro, zasługujący na głębszą uwagę także ze względu na adresata. Pisany po rosyjsku, w przeciwieństwie do zachowanej w tym zbiorze korespondencji od Strzemińskiego, wyraźnie prywatny, wskazujący na bliską znajomość o charakterze nie tylko „zawodowym". Kobro m. in. prosi w nim o radę dotyczącą pewnej skomplikowanej transakcji (przekazanie pieniędzy do Rosji dla siostry Marii?), zachęca też Stempowskiego do wakacji w Chałupach przedstawiając dowcipnie szczegółowy preliminarz kosztów pobytu. Jerzy Stempowski (1893-1969) pisarz, publicysta o życiorysie, w którym „nie brakowało niezwykłych epizodów", syn Stanisława Stempowskiego blisko związanego z Marią Dąbrowską – zawsze interesował się kulturą rosyjską. W latach 1934-36 bywał np. na zebraniach dyskusyjnych organizowanych przez Dymitra Fiłosofowa i warszawskie środowisko liberalnej części emigracji rosyjskiej. Znacznie wcześniej, w 1920, jako wysłannik polskiego MSZ, jeździł do Rygi „z poufną misją zbierania informacji o stronie przeciwnej podczas pertraktacji z Rosją Sowiecką". (por.: A. St. Kowalczyk, *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim,* Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997). Stempowski był w Łodzi wiosną 1934, dokładnie 24 IV wygłosił w IPS-ie odczyt: *Zagadnienia współczesnej literatury polskiej.* Rok później Strzemiński próbował zaaranżować kolejne wystąpienie Stempowskiego w Łodzi, tym razem „o sztuce narodowej" (por.: Korespondencja Jerzego Stempowskiego ..., ZS BUW, k. 173, 175).

9. Ibidem. Planowała wyjazd min. na miesiąc, max. pół roku.

10. *Kronika plastyczna,* TYGODNIK ARTYSTÓW (Kraków), 1934, nr 1 (15 XI), s. 4.

11. *Katalog XXVII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Związki Zawodowe Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Lwowie, Łodzi,* grudzień 1934 – styczeń 1935, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1934, poz. 172-175.

1935

Katarzyna Kobro wraz ze Strzemińskim i Stażewskim 11 stycznia zwraca się do warszawskiego IPS-u z prośbą „o zasadniczą decyzję" w sprawie wystawy grupy *Abstraction-Création* planowanej w „... IPS-ie warszawskim, łódzkim i w Krakowie..."[1] Korespondencja z paryskimi przedstawicielami grupy była już w tym czasie zaawansowana i kontynuowana. Ostateczna negatywna odpowiedź IPS-u zapadła rok później i, jak zauważyła Joanna Sosnowska, zbiegła się z konfliktem powstałym podczas obrad jury następnego dorocznego *Salonu.*[2]

Alians z artystami *Grupy Krakowskiej,* zapoczątkowany w 1933 r., zaowocował wspólną wystawą *Grupy* i zaproszonych gości: Katarzyny Kobro oraz Władysława Strzemińskiego.[3] Możemy jedynie przypuszczać, iż oboje przygotowali swój pokaz bardzo starannie. Wybór dzieł, zgodnie z ich dotychczasową praktyką wystawienniczą, był zapewne adekwatny do tekstu Strzemińskiego *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki,* wydrukowanego w ulotce towarzyszącej wystawie. Zarysowując utopijną wizję „industrializacji sztuki" przeciwstawioną tendencjom „nowego realizmu", nurtu narodowego, zilustrował swój tekst projektem nieznanego bliżej *Pawilonu w parku.* Podążając tym tropem można przypuszczać, iż Kobro pokazała m.in. jeden ze swoich modeli architektury funkcjonalnej, znany nam z fotografii *Projekt przedszkola* (kat. II.13).

Czytany z tego punktu widzenia krótki tekst Katarzyny Kobro drukowany w 3 numerze FORMY wydaje się być wielce znamienny (*Teksty,* s. 158). Pisząc o „powinnościach" rzeźby projektującej „organizacyjne i techniczne możliwości epoki" w zakresie „metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu" w celu „ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa" – potwierdza Kobro nie tylko wspólny z mężem pogląd, ale wyznacza, jak sądzę, także szeroki obszar swych realizacji.

Projekt przedszkola nie może być zatem traktowany jako odosobniony przypadek. *Kompozycje przestrzenne* i architektoniczne modele – co zachowała w pamięci córka Stefana Wegnera, przyjaciela rodziny Strzemińskich – powstawały w tym czasie po prostu z kartonu czy tekturki. Katarzyna Kobro „obdarzona niezwykłą wyobraźnią przestrzenną" wycinała z papieru formy i kleiła je zwykle „na kolanach".[4] Zapewne nie wszystkie projekty udawało jej się „zmaterializować" w trwalszych technikach. Dziś nie wiemy nawet, czy w jej procesie twórczym fazą wstępną był szkic na płaszczyźnie, żmudne matematyczne wyliczenia proporcji, czy też po-

przedzały one jako projekt techniczny ostatnią fazę realizacji, zlecaną przez artystkę nie znanym nam dziś warsztatom blacharskim.

W pierwszej połowie roku Kobro podjęła nieudaną, niestety, próbę przesłania jednej ze swych rzeźb Jeanowi Arpowi. Wcześniej Strzemiński podarował temu artyście swe obrazy w zamian za przekazane do *Międzynarodowej Kolekcji „a.r."* dwa reliefy Arpa. Rzeźba Kobro, zatrzymana na granicy niemieckiej, miała być ostatecznie wręczona Arpowi osobiście podczas planowanej wizyty w Łodzi.[5] Po raz wtóry okoliczności polityczne udaremniły ten projekt.

Dwie *Kompozycje przestrzenne, (8)* i *(9)* – (kat. I.21 – 22), zostały zreprodukowane w 4 numerze pisma ABSTRACTION–CRÉATION.

W dniu 28 marca Katarzynie Kobro powierzono funkcję skarbnika w nowo wybranym Zarządzie łódzkiego ZZPAP.[6]

Późną wiosną, wskutek pogarszających się warunków materialnych, Strzemińscy zmieniają lokum. Wynajmują mniejsze dwupokojowe mieszkanie w tym samym domu (bloku) przy Srebrzyńskiej 75 m. 44, które zajmować będą do wybuchu wojny i po jej zakończeniu.

Podczas wakacji odpoczywają ponownie w Chałupach, w domu Budzisza.[7] Okres kanikuły nie oznacza przerwy w ich działalności artystycznej. Katarzyna Kobro maluje wtedy np. jeden z dwóch zachowanych *Pejzaży morskich* (kat. I.29).

Pisze duży tekst poświęcony zagadnieniom funkcjonalizmu w sztuce w oparciu o „zasady naukowej organizacji pracy" – publikowany w wydanym w styczniu roku następnego 4 numerze FORMY (*Teksty,* s. 159–163).

Pod koniec roku Kobro i Strzemiński przygotowują reprezentację łódzkiego ZZPAP do pokazu w IPS–ie warszawskim. Jako delegaci miejscowego oddziału związku biorą udział w jury ogólnym złożonym z przedstawicieli wszystkich związków, zebranym w dniu 29 grudnia w Warszawie. Zadaniem tegoż jury miał być ponowny przegląd „prac przyjętych przez jury lokalne". Podczas obrad dochodzi do „skandalu" – Kobro i Strzemiński „kategorycznie oświadczają", iż „... wszyscy członkowie, którzy nadesłali swe prace, muszą być reprezentowani na Salonie,..." W wyniku takiego stanowiska delegaci z Łodzi przy ocenie prac „... wstrzymali się od dyskusji i głosowania, zabierając jedynie głos w sprawie obrazów nadesłanych przez Związek łódzki..." Charakterystyczny w tym protokole z obrad jest zapis dotyczący rzeźb Kobro: „Rzeźby koleżanki Kobro przyjęto bez dyskusji. Wobec braku rzeźbiarzy w jury ogólnym, postanowiono co do oceny rzeźb uznać decyzje jury lokalnych za ostateczne..."[8]

1. J. Sosnowska, *Z korespondencji ...,* s. 87–88, list z 11 I 1935 oraz z 6 VI 1935.

2. Ibidem, s. 82.

3. *Ulotka Wystawy Grupy Krakowskiej,* Dom Plastyków, Kraków, luty 1935. W otwarciu uczestniczył Strzemiński i być może także Kobro. W przemówieniu inauguracyjnym podkreślono zależność rozwoju kultury od skomplikowanych układów społecznych, wskazywano na konieczność zajęcia zdecydowanego stanowiska „artystycznego i życiowego", „terror artystyczny" Akademii. Zebrani oprotestowali „chuligaństwo artystyczne" Akademii. (por.: *Kronika,* TYGODNIK ARTYSTÓW, 1935, nr 15 (23 II), s. 4.). Jeden z uczestników wystawy, członek *Grupy Krakowskiej,* Stanisław Ostowicz w liście do rodziny pisał: „Wystawa już zwinięta. Krytyka jest tylko jedna, z «Nowego Dziennika», gdyż inne pisma bojkotują Związek Plastyków – front kurierkowy." (por.: Stanisław Ostowicz, *Listy.* Opracowała Irena Jakimowicz, Kraków 1978, s. 159).

4. Te cenne spostrzeżenia przekazała mi w rozmowie p. Anna Wegner–Sumień z Warszawy, architekt, córka Lucyny i malarza Stefana Wegnera (1901–1965), naoczny świadek wielu wydarzeń w rodzinie Strzemińskich przed i po wojnie.

5. 28 VIII 1935 Strzemiński pisał Brzękowskiemu: „Za pobytu tutaj będzie mógł Arp wziąć rzeźbę żony, którą próbowaliśmy przesłać do Paryża przez jednego znajomego, lecz on nie mógł jej przewieźć (ugrzęzła na granicy niemieckiej i obecnie wróciła do nas do Łodzi)." (A. Płauszewski, *Archiwum ...,* s. 286). Być może Kobro przeznaczyła dla Arpa *Kompozycję przestrzenną (9)*, jedyną w jej spuściźnie kompozycję sygnowaną.

6. List ZZPAP w Łodzi z 18 IV 1935 do ZZPAP w Warszawie, w: Archiwum ZZPAP w Warszawie 1933–1939, ZSB IS PAN, nr inw. 82.

7. Tegoroczne wakacje spędzała w Chałupach także p. Vincenzowa wraz z synem, żona Stanisława Vincenza, pisarza, redaktora pisma DROGA, przyjaciela J. Stempowskiego. Por.: list Strzemińskiego z 4 VII 1935 do J. Stempowskiego, w: Korespondencja Jerzego Stempowskiego ..., ZS BUW, k. 174.

8. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki* (1930–1939). Wybrała, opracowała i przedmową opatrzyła Joanna Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992, s. 49–67.

1936

Omówiona wyżej „obrona" dotyczyła trudno akceptowalnych przez ówczesną krytykę *Kompozycji przestrzennych* Kobro. Dzięki niej, na otwartym w warszawskim IPS–ie 4 stycznia *Salonie Plastyków ZZPAP* znalazło się 5 takich kompozycji, w tym zapewne *Kompozycja przestrzenna (8)* zreprodukowana w katalogu wystawy.[1] Salon zdominowali koloryści, przedstawiciele *Zwornika*, „kapistów" i *Pryzmatu,* ale to nie oni, lecz: „Zgrupowane w osobnej salce prace modernistów pobudzają niewątpliwie do zastanowienia się nad drogami, któremi idzie współczesna sztuka,..." – zauważyła J. Puciata–Pawłowska. Analizując prace poszczególnych modernistów pisała: „Dążenie do zawarcia w rzeźbie stosunków przestrzennych najdobitniej wyraża się w rzeźbach abstrakcyjnych Katarzyny Kobro, wykazującej dużą pomysłowość i stałą chęć czynienia śmiałych doświadczeń".[2]
Salon Plastyków przewieziono następnie do Łodzi oraz Lwowa i Lublina – dwóch nowych delegatur IPS–u.[3]

W kilka dni po otwarciu *Salonu Plastyków* w Warszawie, a mianowicie 12 stycznia w IPS–ie łódzkim miejscowy ZZPAP udostępnił publiczności swój kolejny doroczny pokaz. Katarzyna Kobro wystawiła tutaj „lżejsze" prace: cztery *Pejzaże morskie* oraz, po raz pierwszy, *Płaskorzeźbę* w gipsie.[4] Niestety, wobec braku przekazów, i o tej realizacji nic bliższego nie wiemy (por.: kat. II.10). Prasa zauważyła, że „Katarzyna Kobro tym razem zadebiutowała jako malarka. Wpływ sztuki Strzemińskiego jest aż nazbyt wyraźny".[5]

Pismo ABSTRACTION–CRÉATION nr 5 reprodukuje zaginiony abstrakcyjny *Akt* Katarzyny Kobro (kat. II.10).

Z tegorocznych wakacji w Chałupach przesyła Stempowskiemu kartkę z pozdrowieniami.

Jest zapewne zaangażowana równie mocno jak Strzemiński w spór z Marianem Minichem, nowo powołanym dyrektorem Miejskiego Muzeum w Łodzi. Dzielą ich różnice zdań na temat kształtu ekspozycji muzealnej, metod powiększania kolekcji (w tym oczywiście także *Międzynarodowej*), udziału łodzian w prezentacjach czasowych.[6]

Prasa odnotowuje już wcześniej także „Wojnę plastyków w Łodzi" – nie chodzi tylko o trwającą ciągle walkę *Ryngrafu* z „nową sztuką", lecz o znacznie poważniejszy konflikt dwóch wybitnych osobowości: Strzemińskiego i Hillera. Jednocześnie źródeł tego konfliktu upatruje w opozycji: intelektualista (Strzemiński) i romantyk (Hiller), „realizm abstrakcyjny", „sztuka czysta" (Strzemiński) i „sztuka społeczna" (Hiller).[7] Karol Hiller, który wystąpił ze związku łódzkiego i redakcji FORMY, działania Kobro i Strzemińskiego postrzega jako „znane ogólnie nieodpowiedzialne harce małżeństwa Strzemińskich".[8]

Katarzyna Kobro wyraża swą niewzruszoną wiarę w zmianę „koncepcji świata" – poprzez własną *Kompozycję przestrzeni* zdolną przekroczyć tradycyjne granice sztuk (rzeźby, architektury) – przyłączając się do nowego ruchu zainicjowanego w tymże roku *Manifestem dymensjonistycznym* węgierskiego poety Charlesa (Karoly) Sirato (*Teksty,* s. 166–169). Podpisuje ten *Manifest* jako jedyna artystka z Polski.[9]

W listopadzie przychodzi na świat jedyna córka Kobro i Strzemińskiego, Nika.
Katarzyna Kobro przerywa pracę dydaktyczną. Dziecko jest wcześniakiem, choruje i wymaga stałej, niestrudzonej opieki.[10] Czy narodziny córki i walka o utrzymanie jej przy życiu rzeczywiście wyznaczają kres tej twórczości? Trudno zgodzić się z tak wykreśloną cezurą, istnieją bowiem przesłanki nakazujące przesunąć tę granicę po rok 1939. Małe modele przestrzennych kompozycji z kartonu Katarzyna Kobro konstruowała na swych kolanach w wolnych chwilach także po narodzinach dziecka. Rzadziej rysowała.[11]

Prawdopodobnie ostatnią w jej życiu wystawą był pokaz we Lwowie w grudniu 1936 i styczniu 1937. Łódzki ZZPAP prezentował w salach lwowskiego ZZPAP prace malarskie swych członków, w tym „... tzw. skrajnych kierunków, które dziwnym zbiegiem okoliczności jeszcze ciągle najbujniej rozwijają się na gruncie łódzkim...". Recenzent wystawy zauważył, że: „Szerszy zasięg problematyki plastycznej reprezentują, również 4, kompozycje abstrakcyjne (tempera) Katarzyny Kobro p.t. *Pejzaż morski.* W pracach tej artystki mamy przekonywujące rozwiązania zespołów linearnych i płaszczyzn barwnych oraz logiczne ustosunkowanie się do siebie tych dwu elementów kompozycyjnych". Co interesujące, przygotowana przez lwowskiego malarza Stanisława Kramarczyka specjalna prelekcja połączona „z oglądaniem obrazów" i wywołująca „ożywioną dyskusję" wykazała, iż „wszelka dyskusja na temat «sztuka abstrakcyjna czy sztuka tematyczna» okaże się ze stanowiska artystycznego bezprzedmiotowa".[12]

1. *Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa,* styczeń 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13, Pl. J. Piłsudskiego, Warszawa 1936, poz. 212–216, il. s. 43.

2. J. Puciata-Pawłowska, *Salon Plastyków,* PION, 1936, nr 5 (1 II), s. 4–5. Inny recenzent pisał: „W osobnej sali umieszczono malarstwo abstrakcyjne, gdzie przewodzi łódzka grupa „a.r.", a w niej W. Strzemiński, K. Kobro, K. Hiller, A. Menkesowa i S. Wegner. W oczywistej przewadze elementu plastycznego nad malarskim kształtuje się tu stosunek artysty do formy i konstrukcji w sposób logiczny i konsekwentny, aczkolwiek zgoła nieoczekiwany i wynalazczy." (K. Winkler, *Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w I.P.S.,* DROGA, R.XV: 1936, nr 1, s. 94).

3. Por.: A. Turowski, *Konstruktywizm polski ...,* s. 296–297. Co ciekawe, *Salon Plastyków* we Lwowie zbiegł się z obradującym tam w dn. 16–17 maja kongresem w obronie kultury. „Celem Kongresu było powołanie do życia instytucji odpowiadającej paryskiemu Międzynarodowemu Stowarzyszeniu Kultury, którego Kongres odbył się przed rokiem i któremu przewodniczył A. Gide. Głównym punktem obrad było zagadnienie stosunku faszyzmu do kultury. O sztukach plastycznych wygłosili referaty Pronaszko i L. Gottlieb." – *Polskie życie artystyczne ...,* s. 356.

4. *Katalog XXXVI Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi,* styczeń 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1936, poz. 37–41.

5. St. Gel. [Gelski], *Wystawa łodzian w IPS-ie. Łódź na czele poszukujących nowych dróg w sztuce,* GŁOS PORANNY (Łódź), 1936, nr 28 (29 I), s. 11. Z kolei recenzent prawicowy podkreślał: „W salonie drugim spotykamy prace Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Anieli Menkesowej i Stefana Wegnera. Wymienieni autorzy szeroko o sztuce rozprawiają w swym czasopiśmie związkowym. Niestety, twory ich malarskie jako coś ich prywatno-osobistego nie nadają się do demonstracji publicznej." (*Łódźcy Plastycy w IPS-ie. Na marginesie XXXVI Wystawy w Galerji Sztuki*, KURJER ŁÓDZKI,1936, nr 18 (19 I), s .13).

6. *Listy Jana Brzękowskiego ...,* w: *Źródła do historii ...,* list 122 z 24 VIII 1936, s. 155; A. Płauszewski, *Archiwum ...,* list Strzemińskiego z 2 IX 1936, s. 286 oraz pośrednio tekst przypisywany W. Strzemińskiemu, *O muzeach,* FORMA, 1935, nr 3, s. 20.

7. Tuż po ukazaniu się 2 nr FORMY w 1934 w prasie warszawskiej pojawił się znamienny artykuł, w którym czytamy: „Zmorą np....«Ryngrafa» nie jest indywiduum Strzemiński, ale potwór o długim nazwisku: Strzemińskihiller. Dopiero wspólnie ci panowie są dla «Ryngrafu» groźni. (...) Prace tych dwóch ludzi są centrem walczącej plastyki łódzkiej. W płaszczyźnie pojedynku Strzemiński – Hiller, bo tu chyba tkwi właściwa wojna plastyków, tu siedzi głęboki konflikt, rozgrywa się walka o wartość młodego malarstwa, i nie tylko łódzkiego. Wojna ryngrafomanów z nimi to tylko boczenie się murzyna na elektryczną lampkę. (...) Strzemiński odgradza się od malarstwa, które jest surogatem literatury, (...) zrywa ostatecznie z ekwiwalentami natury w malarstwie (...) Jesteśmy zatem w obrębie malarstwa abstrakcyjnego, a – jak chce Strzemiński – «konkretnego realizmu abstrakcyjnego». (...) Karol Hiller, uświadomiony dostatecznie, że żyjemy w okresie zapadania starej i opierzania się nowej kultury, sam zanurzony po uszy w przepływie zjawisk, przeżywa głęboko delirium swej epoki. Nie zamyka się w celi, izolowanej od społeczeństwa, chce ustrzec się «przed następstwami wyłącznie formalistycznego stosunku do sztuki, który często spycha artystę nietylko na margines życia, ale i sztuki." (Kor., *«Realizm abstrakcyjny» sztuka czysta, czy społeczna,* KURJER PORANNY (Warszawa), 1934, nr 305 (3 XI)). Zarysowany konflikt nie miał tylko podłoża lokalnego, był wpisany w znacznie szerszy, ogólnopolski, ale i europejski kontekst kulturowo-społeczno-polityczny lat 30. (por.: np. *Années 30. en Europe. Le Temps menaçant* 1929–1939, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1997 (kat. wyst.)).

8. J. Sosnowska, *Z korespondencji ...,* s. 83 – z listu Hillera z 30 X 1936 do warszawskiego ZZPAP.

9. Manifest dotarł do Kobro najpewniej przez któregoś z członków grupy *Abstraction-Création.* Podpisy 25 najwybitniejszych w tej dziedzinie artystów zebrano zaledwie w ciągu 2 miesięcy.

10. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 49–51.

11. Informacja od p. Anny Wegner-Sumień (por.: 1935, przyp. 4).

12. M. K. M., *Wystawa Zaw. Związku Pol. Art. Plastyków z Łodzi,* Wiek Nowy, 1936 (?) z 24 XII – wycinek ze ZSB IS PAN z zatartą datą, którego identyfikację uniemożliwia brak pełnych roczników tego tygodnika w zbiorach publicznych w Polsce. Najprawdopodobniej pochodzi z 1936, choć nie można wykluczyć także roku 1938.

1937–1938

Katarzyna Kobro nie bierze już udziału w dorocznej wystawie łódzkiego ZZPAP, co więcej także w *I Ogólnopolskim Salonie Rzeźby* otwartym w maju 1937 w IPS–ie warszawskim. W odpowiedzi na ankietę Głosu Plastyków ogłoszoną w końcu poprzedniego roku, a dotyczącą problemów rzeźby (*Teksty* s. 164–165), przygotowuje dłuższą wypowiedź opublikowaną w wydanym właśnie w maju kolejnym numerze tego pisma. Przedstawia swe credo artystyczne, bezlitośnie miażdżąc tendencje „narodowe" we współczesnej rzeźbie polskiej, „... której «narodowość» przypomina współczesną rzeźbę hitlerowską..."[1]

Głównym źródłem utrzymania rodziny są dochody Strzemińskiego z pracy dydaktycznej.

W 1937 r. w Zurychu ukazuje się książka C. Giedion–Welcker poświęcona plastyce nowoczesnej, w której twórczość Kobro autorka sytuuje wprawdzie w nurcie konstruktywistycznym, lecz bliżej dokonań Julio Gonzaleza i Maxa Billa. Zamieszcza też reprodukcję *Kompozycji przestrzennej (9)* (kat. I.22).[2]

Kobro i Strzemiński pracują nadal w zarządzie ZZPAP i redakcji Formy. Utrzymują serdeczne kontakty z rodziną Wegnerów, Anielą Menkesową i grupą młodych artystów – uczniów: Julkiem Lewinem, Pinkusem Szwarcem, Samuelem Szczekaczem (Zur) i innymi. Inicjują i biorą udział w tzw. wieczorach „czarnej kawy – dyskusyjnej" organizowanych w Pawilonie łódzkiego IPS–u lub w mieszkaniach prywatnych.[3]
Przyznanie Tadeuszowi Kulisiewiczowi nagrody artystycznej m. Łodzi za rok 1937 wywołuje kolejną dyskusję w prasie. Ciekawy jest głos pewnego autora apelującego o właściwe „Miejsce dla Łodzi..." w panoramie życia artystycznego kraju. Przypomina on m.in. udział Katarzyny Kobro w chlubnym dziele gromadzenia *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, a podkreślając „specyficzność życia artystycznego Łodzi", skoncentrowanego wokół dwóch wybitnych, choć ścierających się osobowości, Strzemińskiego i Hillera, sytuuje ją „obok nich i za nimi", ale jako „interesującą i utalentowaną rzeźbiarkę, będącą pod wyraźnymi wpływami sztuki Archipenki,..."[4] (sic !)

1. W kontekście tej wypowiedzi nie dziwi nieobecność dzieła Kobro na *I Ogólnopolskim Salonie Rzeźby.* Skazana na ostracyzm polskiego środowiska rzeźbiarzy była zresztą już znacznie wcześniej. Paradoksalnie brzmi np. głos rzeźbiarza, nie przywołującego nawet jej nazwiska, gdy pisze: „Rozważania Strzemińskiego o rzeźbie – jeśli je weźmiemy jako przykład – są teoretycznym wypracowaniem recepty i potwierdzają jej kruchość swemi wynikami." (M. Wnuk, *Plastyka. Uwagi o rzeźbie,* Sygnały (Lwów), 1936, nr 14 (1 II), s. 6).

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z córeczką Niką i nie znanym chłopcem, Chałupy, lato 1939
Fot.: wł. prywatna

2. C. Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung,* Verlag Dr H. Girsberger, Zürich 1937, s. 14, 147, 153, 163.

3. Por.: Archiwum IPS-u, ZSB IS PAN, (Łódź. Korespondencja 1936-1939).

4. St. Ciechomski, *Miejsce dla Łodzi,* Myśl Polska, 1937, nr 12 (15-30 VI), s. 5.

1939

Katarzyna Kobro zajmuje się przede wszystkim dzieckiem. Latem cała rodzina spędza swe ostatnie wspólne wakacje nad morzem, także w Chałupach (fot. s. 57).

W dniu napaści Niemiec hitlerowskich na Polskę, 1 września, Kobro i Strzemiński podejmują decyzję o natychmiastowej ucieczce z Łodzi na wschód do Wilejki.[1] Docierają do celu na kilka dni przed 17 września – dniem zajęcia wschodniej Polski przez drugiego agresora, Związek Sowiecki. Rozpoczynają dramatyczną walkę o przetrwanie, obrazowo opisaną już przez ich córkę.

1. Akta w sprawie karnej p-ko ..., – zawierają dwa imienne „Zaświadczenia" wystawione przez Starostwo Grodzkie Łódzkie 1 IX 1939 pod nr 7 (Strzemiński Władysław) i 12 (Strzemińska Katarzyna + Jakubina), uprawniające „do przejazdu osobowemi pociągami wojennego rozkładu jazdy ze stacji: Łódź do stacji: Wilejka", ale tylko „na przejazd: jednorazowy: tam".

1940–1945

Niemiecko-rosyjskie pochodzenie Katarzyny Kobro i jej polska przynależność państwowa wraz z polskim rodowodem Strzemińskiego, w połączeniu z ich artystyczną utopią społeczną, wykreślają w wojennej rzeczywistości nowe obszary zagrożeń.
Perspektywa zsyłki w głąb Rosji jest realna, wybierają zatem powrót do okupowanej przez Niemców Łodzi, korzystając z krótkiego okresu otwarcia w kwietniu i maju 1940 r. granicy sowiecko-niemieckiej (konsekwencje paktu Ribbentrop-Mołotow). Nie sposób dziś jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, na podstawie jakich dokumentów udało im się przekroczyć tę granicę. Do Łodzi przybyli w maju 1940 r.[1] Przedwojenne mieszkanie zostało decyzją władz niemieckich zasiedlone, podobnie jak całe osiedle, przez rodzinę prawdopodobnie Baltendeutsch – zatrzymali się zatem u malarza Jerzego Krauze przy ul. Gdańskiej 97. Nieco później zamieszkali na osiedlu Karolew położonym w pobliżu dworca kolejowego w południowo-zachodniej części miasta. Skromny pokój z kuchnią w maleńkim domku należącym do rodziny Federów zajmować będą do końca okupacji.

Tuż przed włączeniem Łotwy do Rosji Sowieckiej z Rygi ucieka ojciec i siostra Katarzyny Kobro. Osiedlają się jako Niemcy bałtyccy w przyłączonym do III Rzeszy Poznaniu. Wiera Kobro, przed wojną bywająca często w Łodzi, bez trudu odnajduje rodzinę Strzemińskich na miejscu.[2]

W piwnicy przedwojennego domu Strzemińskich pozostały liczne dzieła ich obojga, z których nowi użytkownicy wyrzucili na śmietnik głównie metalowe rzeźby Kobro. Tym razem podejmują walkę o przetrwanie dzieła. Akcję odbioru i przewozu obrazów i rzeźb przeprowadza bezpośrednio Katarzyna Kobro wraz z siostrą i Jerzym Krauze. Na podmiejskich wysypiskach śmieci odnajduje niektóre *Kompozycje przestrzenne.*[3] Większość uratowanych rzeźb i obrazów przechowują w podpodłogowej piwniczce mieszkania przy Schwimmerweg 22a (Wyspiańskiego).

Polityka niemieckich władz okupacyjnych w wielonarodowościowej Łodzi zmusza rodziny o innych niż polskie korzeniach do samookreślenia. Katarzyna Kobro, w przeciwieństwie do swego ojca i siostry, nie chce skorzystać z korzeni niemieckich. Podpisuje jednak w jakimś momencie tzw. listę rosyjską chroniącą m.in. przed konfiskatą majątku.[4] Bliższe okoliczności tego brzemiennego dla ich związku zdarzenia trudno dziś jeszcze określić.[5] Lista rosyjska chroniła także Strzemińskiego.

W marcu 1941 r. Adolf Kargel zamieszcza w okupacyjnej gazecie Litzmannstädter Zeitung niebezpieczny dla obojga artystów artykuł zaliczający ich twórczość oraz zgromadzoną przez nich *Międzynarodową Kolekcję* do zwalczanej z pasją „entartete und jüdische Kunst".[6]

Zarabiają na utrzymanie tak jak potrafią: szyciem drobnych wyrobów (toreb, lalek), malowaniem kart świątecznych, rysowaniem z fotografii portretów, kopiowaniem na zamówienie mistrzów dawnego malarstwa.[7] Podtrzymują kontakty z rodziną Katarzyny Kobro. Święto Bożego Narodzenia 1941 r. spędzają z jej ciężko już wtedy chorym ojcem w Poznaniu. Po jego śmierci w 1942 r. Kobro wyjeżdżać będzie do Poznania tylko z córką.[8]

Trudna wojenna rzeczywistość, ciągłe niedożywienie, zaostrzające się, w harmonijnym niegdyś związku, konflikty odbijają się powoli także na ich zdrowiu.
Czy Katarzyna Kobro, w przeciwieństwie do Strzemińskiego, nic nie tworzy w tym okresie? To kolejne nierozstrzygnięte w jej biografii pytanie.

1. Por.: N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 54-55.

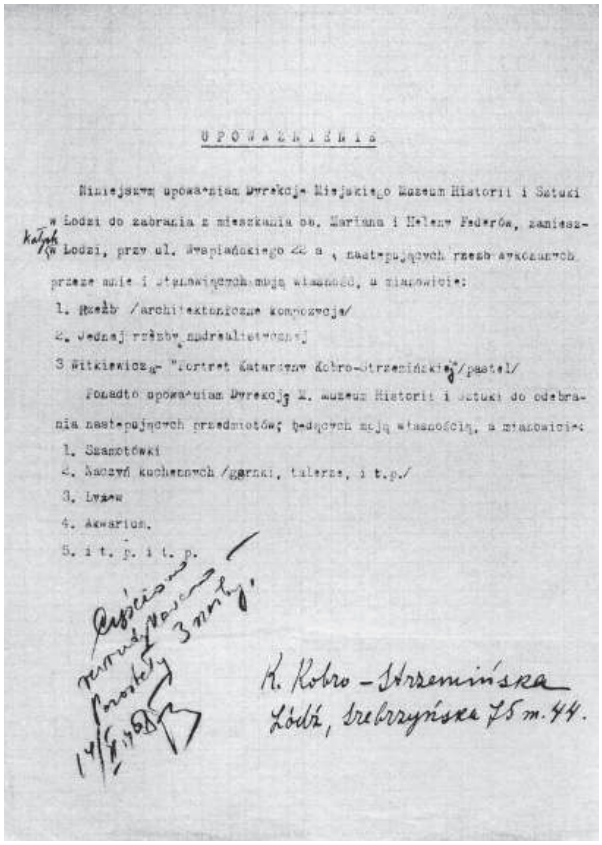
2. Ibidem, s. 55. Wizyty Wiery Kobro w Łodzi w latach 30. zapamiętała też p. Anna Wegner-Sumień.

3. Ibidem, s. 56. Por. także: Akta w sprawie karnej p-ko ..., (zeznania świadków).

4. Por.: T. Bojanowski, *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939-1945),* Łódź 1992, s. 252-253.

5. Por.: Akta w sprawie karnej p-ko ... Zeznając przed sądem Kobro podała, iż podpisała taką listę w 1940, ponieważ zawsze identyfikowała się z narodowością rosyjską. Sąd wystąpił do Zarządu Miejskiego Wydziału Ewidencji Ludności z prośbą o informację w tym zakresie na podstawie kartotek przedwojennych. Zapytanie Sądu dotyczyło jednak „Katarzyny Srebrzyńskiej (sic!) z d. Kobro". Odpowiedź brzmiała: „W rejestrze okupacyjnym, jak również w kartotece obecnej, Srebrzyńska Katarzyna, córka Mikołaja i Eugenii z d. Rozonowa (sic!), ur. dn. 25 11 1898 r. (sic!) w Moskwie, Rosja, nie figuruje". W aktach nie ma śladów weryfikacji tych błędów. Sąd ujawnił jedynie dane z kartoteki niemieckiej z 5 VIII 1943 potwierdzające, iż: „Strzemiński Katharina", ur. „26 I 1898 zu Riga (sic!), Beruf: ohne, Religion: (pusta rubryka), Familienstand: (pusta rubryka), Wohnung: L., stadt, Schwimmerweg 22, Staatsangehörigkeit: Schutzangehörige (Russin)".

6. A. Kargel, *Internationale Kunst. Bildwerke – Die Kunst sein sollten – Die Internationale Sammlung Neuzeitlicherkunst im Alten Rathaus,* Litzmannstädter Zeitung, 1941, nr 75, s. 15.



U P O W A Ż N I E N I E

Niniejszym upoważniam Dyrekcję Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi do zabrania z mieszkania ob. Mariana i Heleny Federów, zamieszkałych w Łodzi, przy ul. Wyspiańskiego 22 a , następujących rzeźb stanowiących przeze mnie i stanowiących moją własność, a mianowicie:

1. Rzeźb /architektoniczne kompozycje/
2. Jednej rzeźby /nadrealistycznej/
3. Witkiewicza - "Portret Katarzyny Kobro-Strzemińskiej"/pastel/

Ponadto upoważniam Dyrekcję M. Muzeum Historii i Sztuki do odebrania następujących przedmiotów; będących moją własnością, a mianowicie:

1. Szmatówki
2. Naczyń kuchennych /garnki, talerze, i t.p./
3. Lwa
4. Akwarium.
5. i t. p. i t. p.

K. Kobro - Strzemińska
Łódź, Srebrzyńska 75 m. 44.

Upoważnienie Katarzyny Kobro dla Dyrekcji Muzeum w Łodzi do zabrania z mieszkania rzeźb i innych przedmiotów, II 1945
Oryg.: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

7. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 58. Na zamówienie Anny Budryn (por.: 1915–1916, przyp. 3) wykonał np. Strzemiński rysowany z fotografii portret jej siostry oraz kopię holenderskiej martwej natury (w posiadaniu p. J. Budryna).

8. Ibidem, s. 58.

1945–1946

W styczniu 1945 r. na kilka dni przed wyzwoleniem Łodzi spod okupacji niemieckiej, Katarzyna Kobro – Matka, pali swe drewniane rzeźby, aby ogrzać i nakarmić dziecko.[1]

Natychmiast po wyjściu Niemców rodzina przenosi się do dawnego przedwojennego mieszkania przy ul. Srebrzyńskiej 75 m. 44.[2]

„Ewakuacja" dobytku, w tym także artystycznego, z konieczności rozłożona w czasie kryje jeszcze jeden mroczny dramat. Nowa lokatorka mieszkania przy Wyspiańskiego 22a, nieświadomie i bezpowrotnie, wyrzuca także na śmietnik całą górę pozostawionych przez Strzemińskich „papierów".[3] Może były wśród nich jakieś nieznane prace Kobro czy Strzemińskiego?

W tym kontekście, zachowane w dokumentach Muzeum Sztuki, upoważnienie wystawione przez Kobro Dyrekcji Muzeum „do zabrania" z jej wojennego mieszkania m.in. pozostawionych tam rzeźb, nabiera nowego znaczenia. Lakoniczna adnotacja „Częściowo rewindykowano – Pozostały 3 rzeźby" potwierdza, jak sądzę, tamten dramat (fot. obok).
Odzyskane 14 lutego 1945 r. rzeźby to zapewne *Kompozycje przestrzenne (1) – (6)* (kat. I.7, 12–13, 17–19), wpisane 15 grudnia tego roku do muzealnego inwentarza. Były one, co wynika z późniejszych zapisów, darem artystki dla Muzeum. Wśród pozostałych rzeźb, które zatrzymała sobie, znajdowały się dwie najmniejsze *Kompozycje przestrzenne – (8)* i *(9)* (kat. I.21–22). Losów ostatniej, nieznanej, nie udało się ustalić.

Podczas urządzania pracowni męża uległa wypadkowi, w konsekwencji którego wczesną wiosną przeszła operację nogi.[4]

Łódź, w przeciwieństwie do innych polskich miast, nie zniszczona wskutek wojny stała się szybko, choć na krótko, centrum życia artystycznego. W tych nowych warunkach Strzemiński odnajduje się równie szybko. Tworzy, wystawia, pisze, publikuje, uczy, organizuje. O jakiejkolwiek działalności Katarzyny Kobro w tym okresie brak danych.[5]

Ponad małżonkami, a raczej między nimi, zawisła „Lista rosyjska". Strzemińskiego uwalnia od kary, wydane rok później, postanowienie prokuratury „o zaniechaniu ścigania za odstępstwo od narodowości polskiej", lecz nie uspokaja to najpewniej sumienia. Zdeklarowana Rosjanka Kobro, uwikłana w niemieckość, dzieli z nim winę przyjmując pokornie razy, jakby w oczekiwaniu nie kary lecz zrozumienia.[6]

1. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 63–54.

2. Ibidem, s. 64–65.

3. Informacja pochodzi od p. Renaty Feder z Łodzi mieszkającej dziś przy ul. Wyspiańskiego 22. Fakt taki zapamiętała z opowiadań rodzinnych, jako bolesne wspomnienie wielkiej nierozwagi owej lokatorki.

4. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 65.

5. Prawdopodobnie przez krótki okres czasu prowadziła zajęcia z estetyki w Państwowej Wyższej Szkole Gospodarstwa Wiejskiego przy ul. Pomorskiej 18 (por.: J. Podolska, *Historia jednej kamienicy,* Gazeta Wyborcza. Gazeta Łódzka, 1–2 III 1997, s. 4). Mimo poszukiwań nie odnalazłam potwierdzeń źródłowych.

6. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 55–83.

1947

Pod koniec stycznia Strzemiński składa w sądzie wniosek o pozbawienie Katarzyny Kobro praw opiekuńczych nad małoletnią córką.[1] Tuż przed wakacjami opuszcza rodzinę, łoży na utrzymanie córki. W październiku Sąd dla Nieletnich po wnikliwym rozpatrzeniu sprawy przyznaje matce opiekę, obligując ją jednocześnie do wychowywania córki w poszanowaniu polskości i ojca.[2]

Katarzyna Kobro zarabia na utrzymanie szyjąc i sprzedając głównie zabawki.[3] Rysuje: martwe natury, pejzaże, portrety córki (kat. I.30–35).

W międzyczasie uczestniczy w przygotowaniach do otwarcia Muzeum w nowym gmachu przy ul. Więckowskiego 36.

Nadzoruje konserwację własnych rzeźb, mocno zniszczonych podczas wojny. Konsultuje, a może sama projektuje, specjalne postumenty szklane przeznaczone do ekspozycji *Kompozycji przestrzennych* w opracowanej przez Strzemińskiego *Sali Neoplastycznej* (II p. Muzeum).[4]

1. N. Strzemińska, *Miłość ...,* 69–70.

2. Akta w sprawie karnej p–ko ..., Postanowienie Sądu dla Nieletnich z 1947 dołączone do akt sprawy karnej.

3. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s.

4. Por.: Dziennik korespondencji (przychodzącej i wychodzącej) od 19 V 1939 do 13 II 1948, Archiwum Muzeum Sztuki, sygn. Dz.k.1, 1948 p. 59, 66. Inwentarz, ibidem, sygn. V–6, k. 39 poz. 55.

1948

„Pod koniec stycznia, kiedy już uprawomocnił się wyrok przyznający matce prawa opiekuńcze, stała się nieco spokojniejsza... Uczyła mnie robótek, szycia, szydełkowania, ... moje zabawki robiła własnoręcznie. Niektóre szyła, inne były rzeźbione z drewna albo lepione z ugniecionego chleba." – pisze o tym okresie Nika Strzemińska.[1]

Ulotna stabilizacja ożywiła siły twórcze. Katarzyna Kobro zaczyna ponownie rzeźbić w glinie. Tym razem inspiracji szuka poza własnym ciałem – jej modelkami są: córka oraz zaprzyjaźniona sąsiadka–współlokatorka. Modeluje bezpośrednio z natury, nigdy nie wykonując wstępnych szkiców. Gipsowe odlewy powierza pewnemu rzemieślnikowi, ale sama cyzeluje formę.[2] Czy wystarczyło jej środków tylko na odlanie znanych nam czterech *Aktów* (kat. I.23–26)? – zapewne tak, co potwierdza córka.

W dniu otwarcia pierwszej powojennej ekspozycji Muzeum w Łodzi, 13 czerwca, wśród gości nie było Katarzyny Kobro. Były natomiast, udostępnione licznie zgromadzonej publiczności, jej rzeźby. W *Sali Neoplastycznej* Strzemiński wśród rozwieszonych na ścianach obrazów z *Międzynarodowej Kolekcji* umieścił 5 *Kompozycji przestrzennych* Kobro.[3] Inne prezentowano w pozostałych wnętrzach. W ekspozycji znalazła się też formistyczna *Madonna* Tytusa Czyżewskiego, zakupiona przez Muzeum od Katarzyny Kobro tuż przed otwarciem.[4]

Podczas letnich wakacji spędzonych wraz z córką w Siemiatyczach rysowała kredką niewielkie pejzaże (kat. I.37).

Późną jesienią prokuratura rozpoczęła dochodzenie w sprawie „Listy rosyjskiej" podpisanej przez Katarzynę Kobro.

1. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 73–74.

2. Ibidem, s. 74.

3. Por.: J. Ładnowska, *Sala Neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi,* w: *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile,* Łódź 1991, s. 71–80.

4. Transakcję sfinalizowano 24 VI 1948.

1949–1951

„Rok 1949 był dla mojej matki początkiem końca. Jej zdrowie coraz bardziej szwankowało, a okresy dobrego samopoczucia zdarzały się rzadko".[1]

W pierwszym półroczu uczęszcza na kurs języka rosyjskiego, ukończenie którego umożliwi jej podjęcie pracy w szkole.[2] Od 1 września 1949 r. jest nauczycielką tego języka w I Szkole Towarzystwa Przyjaciół Dzieci przy ul. Fornalskiej 2 (ob. Wileńska).

Jeszcze przed wakacjami, 11 maja 1949 r., prokuratura składa w sądzie akt oskarżenia o odstępstwo od narodowości polskiej. Na rozprawie głównej, 9 XI 1949, zapada wyrok skazujący Katarzynę Kobro na 6 miesięcy więzienia. Nika Strzemińska pisze: „Zaczął się dla matki koszmarny okres. Nie była w stanie spokojnie przespać ani jednej nocy".[3] Ostatecznie w wyniku wniesionej apelacji, w lutym 1950 r., została uniewinniona.

Wczesnym latem tego roku uzewnętrznia się rozwijająca się długo wcześniej choroba. Przebywa w Instytucie Onkologii w Warszawie, następnie w domu pod opieką córki i najbliższych sąsiadek.

Umiera 21 lutego 1951 r. w domu dla nieuleczalnie chorych w Łodzi.
Zostaje pochowana na cmentarzu prawosławnym „Doły".

1. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 84.

2. Zaświadczenie o ukończeniu kursu – w posiadaniu córki.

3. N. Strzemińska, *Miłość ...,* s. 86.

Janina Ładnowska

Katarzyna Kobro – zarys twórczości

Ruch, który mnie ogarnia,
nie jest decyzją umysłu, jakimś
absolutnym czynem, który
z głębi swego subiektywnego
schronienia zarządzałby jakieś
zmiany miejsca, cudem dokonywane
w przestrzeni. Jest on naturalnym
następstwem, dojrzewaniem widzenia.

M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie,*
(przekł. S. Cichowicz), Gdańsk 1996, s. 21.

Katarzyna Kobro zdała maturę w 1916 roku w ewakuowanym z Królestwa Polskiego na początku Wielkiej Wojny do Moskwy, III Żeńskim Gimnazjum Warszawskim. Ze względu na język lekcje dla Rosjanek odbywały się podobno w osobnych klasach.[1] Pochodziła z rodziny, w której kobiety wykazywały artystyczne zainteresowania i talenty – matka grała na fortepianie, starsza siostra Maria studiowała literaturę rosyjską i malowała, najmłodsza Wiera będzie studiować w Berlinie sztuki stosowane.

Moskwa w latach, gdy formowała się osobowość Katarzyny Kobro i decyzje na dalsze życie, tj. w latach 1915–1917, kipiała artystycznymi wydarzeniami. Futurystycznych i fantastycznych planów nie hamowały ani wojenne niedostatki, ani świadomość klęsk ponoszonych na frontach zachodnich, ani Rewolucja Lutowa, ani Październikowa. W 1914 roku powraca do Rosji z Monachium Wasyl Kandyński (w 1915 roku będzie miał wystawę indywidualną w Moskwie); w marcu otwiera się wystawa *Walet Karowy (Bubnowyj Walet),* w której uczestniczą Aleksandra Ekster, Kazimierz Malewicz, Lubow Popowa, a w sekcji zagranicznej Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso; Michał Łarionow organizuje wystawę *No. 4,* z obrazami m.in. Natalii Gonczarowej. Natomiast Aleksander Rodczenko podejmuje studia w Szkole Stroganowa. W kwietniu 1915 roku w salonie Michajłowa odbywa się wystawa gromadząca moskiewską awangardę. Biorą w niej udział m.in. Natan Altman, Dawid Burluk, Marc Chagall, Gonczarowa, Kandyński, Łarionow, zaś poza katalogiem – Malewicz i Władimir Tatlin. Tego roku w Piotrogrodzie Malewicz publikuje manifest *Od kubizmu do suprematyzmu,* a Michał Matiuszyn *Nowy realizm w malarstwie.* W 1916 roku Tatlin organizuje w Moskwie wystawę nazwaną *magazyn* – zaprasza do niej Malewicza, reprezentowani są m.in. Ekster, Popowa, Rodczenko. Ekster ilustruje Iwana Aksjonowa, w roku następnym jest autorką scenografii premierowego przedstawienia *Salome* Oscara Wilde'a w Teatrze Tairowa. Również w 1916 roku Olga Rozanowa i Aleksiej Kruczonych wydają album pt. *Wojna* z tekstami poety ilustrowany suprematycznymi linorytami z collages Rozanowej.

Prawdopodobnie w 1916 roku Katarzyna Kobro poznaje w Szpitalu im. Prochorowa Władysława Strzemińskiego, rannego w okopach północno-zachodniego frontu w 1915 roku. Czy ona, panna z dobrego domu, przychodzi do szpitala jako wolontariuszka, aby nieść swą obecnością ulgę w cierpieniach i czytać rannym, którymi przepełnione są szpitale w Rosji, czy skończyła krótki kurs pielęgniarstwa, nie dowiemy się nigdy. Niezaprzeczalnym jest fakt, że Strzemiński i Katarzyna Kobro dobrze znali sztukę zachodnioeuropejską; być może już w 1917 roku razem zwiedzali kolekcje Szczukina i Morozowa. Niezaprzeczalne było przygotowanie Strzemińskiego do zawodu artysty jako wynik kształcenia w dziedzinie architektury i na artystycznych kursach, jeszcze przed wojną, w Petersburgu. Nie można wykluczyć wzajemnego oddziaływania obojga adeptów o różnych rodowodach i losach.

Rok 1917 przynosi Rewolucję Lutową, abdykację cara, Rewolucję Październikową i wycofanie się Rosji z wojny. Już w marcu poeta Wasyl Kamieński organizuje pierwszy wieczór republikański w Teatrze *Ermitaż* w Moskwie, w którym uczestniczą m.in. Malewicz, Tatlin, Burluk, Georgij Jakułow. Wkrótce miało, z inicjatywy Malewicza, Rozanowej i Nadieżdy Udalcowej ukazać się pismo SUPREMUS. Jednak rewolucyjny zamęt spowodował, iż SUPREMUS nigdy nie został wydany. Malarze, poeci, pisarze pragną czynnie uczestniczyć w historii – powstaje szereg stowarzyszeń dla podkreślenia zwycięstwa wolności. Rewolucja Październikowa jest mobilizacją artystów. Już w listopadzie kolejna wystawa *Walet Karowy* gromadzi 300 dzieł najbardziej znanych artystów moskiewskiej awangardy, zaś Włodzimierz Majakowski głosi wspaniałość nowej sztuki. Jest to czas powstawania kawiarni literackich, w których poeci deklamują utwory, a ściany zdobione są kubo-futurystyczną i konstruktywistyczną dekoracją. W końcu roku 1917 w zaułku Nastasjińskim w Moskwie Majakowski, Kamieński, Burluk zakładają *Kawiarnię poetów.* W licznych „zajazdach poezji" występowali Wielemir Chlebnikow, Siergiej Jesienin, Andriej Bieły, Konstantin Balmont, Ilia Erenburg. Ruch i ciśnienie sztuki było ogromne. Młodzież, inteligencja, artyści, anarchiści uczestniczyli z entuzjazmem w życiu artystycznym, które utożsamiano z zaangażowaniem rewolucyjnym.[2] Dla młodej i uzdolnionej Katarzyny Kobro nie mogło być innego wyboru, jak rozpoczęcie studiów artystycznych.

W 1917 roku Katarzyna Kobro wstępuje do Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Była to uczelnia założona w 1843 roku, zaś po 1915 roku ukierunkowana w stronę sztuki stosowanej i handlu. W Szkole tej w różnych czasach kształcili się Sergiej Konienkow, Burluk i Majakowski, Iwan Kudriaszow, a także Tatlin. Malarstwa nauczał m.in. Konstantin Korowin, impresjonista; nie można wykluczyć, że Katarzyna Kobro była jego studentką. Już bowiem w 1918 roku nastawiona była na malarstwo, wkrótce stała się członkiem Związku Zawodowego Moskiewskich Malarzy (lewicowego), zorganizowanego m.in. przez Rozanową (prezesem był Malewicz, sekretarzem Rodczenko). Wkrótce po Rewolucji w 1918 roku Szkoła została przekształcona w II Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne (SWOMAS). System nauczania w Pracowniach był nader swobodny, program uczelni, w której kształciła się Katarzyna Kobro, sformułowany był przez Malewicza i Kandyńskiego. Studenci rozpoczynający naukę przechodzili kurs podstawowy, wspólny dla wszystkich kierunków. Kurs obejmował geometryczną kombinatorykę, kontrasty form, barw i rytmów, prawa nowego przestrzenno-dynamicznego formotwórstwa. Czy Katarzyna Kobro przeszła ten kurs, trudno dziś orzec, była już po roku nauki w Moskiewskiej Szkole. Pracownie były autonomiczne, studenci uczyli się pod kierunkiem artystów, którzy pracowali razem z nimi, panowały zasady wolności i demokracji. Zdarzało się, że studenci sami zwracali się do artystów z prośbą o prowadzenie pracowni. Ponadto dążeniem Wolnych Pracowni była integracja sztuki i produkcji przemysłowej na różnych poziomach. W 1919 roku Malewicz zapraszał „towarzy-

szy włókniarzy i towarzyszy metalowców" do swojej pracowni „na studiowanie Nowej Sztuki" – twórczości suprematyzmu, kubizmu, futuryzmu, „w celu zgłębienia nowej symetrii, kompozycji i światła".[3] Być może Katarzyna Kobro studiowała w pracowni Udalcowej. Udalcowa była asystentką Malewicza, prowadziła pracownię kompozycji przestrzeni, malowała obrazy, w których odnaleźć można było jeszcze ślady kubizmu, co wiązało się z jej podróżą artystyczną do Paryża w 1912/13 roku. Być może nauczycielem Katarzyny Kobro był Iwan Klun, około 1917 roku malował on obrazy suprematyczne – „wędrujące", świetliste koła lub owale i prowadził pracownię koloru na płaszczyźnie. Janusz Zagrodzki przypuszcza, że nauczycielem Katarzyny Kobro mógł być Konienkow, dowodem nie wprost byłaby krytyka jego sztuki przez Władysława Strzemińskiego (może jest to ślad krytycznego nastawienia studentki – nowatorki wobec profesora tradycjonalisty), który zarzucał mu naśladowanie „dawnych Greków «Egiptów» lub bóstw słowiańskich".[4]

Prawdopodobnie nauczycielem Katarzyny Kobro do 1919 roku był Tatlin (w 1919 wyjechał do Piotrogrodu w związku z budową *Wieży ku czci III Międzynarodówki* – projekt ten Strzemiński nazwał haniebnym). W kręgu Tatlina mogła powstać pierwsza znana z reprodukcji rzeźba, datowana na 1920 rok, opisana w *Kompozycji przestrzeni* jako *Kontrast faktury i formy materiałów. Wzajemne zamykanie się kierunków dynamicznych* **poz. kat. II.1.** Rzeźba w istocie była „nasycona materiałowo" – zwieńczona taflą szklaną z obustronnym napisem *ToS 75,* zbudowana ze śrub, płaskowników, kół, wygiętych arkuszy blachy, metalowych strużyn, także części drewnianych. Prawdopodobnie jej szkielet stanowił wertykalny pręt, a ową opisaną równowagę dynamiczną inny pręt napięty jak łuk. Rzeźba zbudowana była jak ciało, punktem wyjścia, podobnie jak u Tatlina, był kubizm. U wielu artystów działających w Rosji tej epoki występowała podobna fascynacja materiałem, odnajdujemy ją we wczesnych obrazach Strzemińskiego, Wasyla Jermiłowa, Zofii Dymszyc-Tołstoj. Wasyl Rakitin pisał: „Tatlin żeglował pomiędzy różnymi «izmami» w sztuce, jak lodołamacz torujący sobie drogę wśród kry zagrażającej zmiażdżeniem. Najbardziej logicznym i najbardziej nieprzewidzianym jego działaniem było nie odtwarzanie życia, lecz z materiałów istniejących w rzeczywistości życia, tworzenie zarówno podmiotu sztuki jak i sztuki samej. Nie widział potrzeby wypierać się niczego. Polemiczne dysputy wokół sztuki nie interesowały specjalnie Tatlina, nie dlatego, że był milczący – w istocie był pierwszorzędnym gawędziarzem, lecz dlatego, że nie dostrzegał w nich szczególnego sensu. Tatlin był naturalistą, najżarliwszym obserwatorem, odrzucającym z rozmysłem pośrednictwo. Działanie rozpoczynał «od podstaw», nie od idei generalnych – czwartego, piątego, szóstego czy innego wymiaru, lecz od życia materiałów. Od życia materiałów, nie zaś od materiałów samych. Materiały mają takie właściwości jak elastyczność, waga, napięcie, kontur, ton i kolor. Stare fotografie reliefów, bez retuszów, które zawsze spłaszczają nieco rozmaitość ich struktury – ukazują wyrafinowanie powierzchni i światłocienia. Nie jest też utracone wykończenie malarskie. Zachowana jest doskonałość i skomplikowanie linearno-rytmicznych powiązań kolorystycznych. Nierozwiązaną zagadką dla tych, którzy niezależnie czy ze Wschodu czy z Zachodu, podejmują się rekonstrukcji reliefów Tatlina, jest uczynienie pustki artystyczną przestrzenią i nasycenie jej subtelnym, poetyckim znaczeniem". Krytyczną postawę wobec twórczości Tatlina wykazywał w 1922 roku Strzemiński pisząc: „Tatlinizm – jest to kubizm o słabym napięciu formy i ogólnym mechaniko-technicznym i materialnym poczuciu treści. Wskutek niewyrobionej formy wysuwa atuty kultury materiału".[5] Mniemać należy, że Katarzyna Kobro rychło odstąpiła od tatlinowskich inwokacji do szkła, żelaza, betonu i niklu.

W 1920 roku Katarzyna Kobro kończy edukację w Moskiewskich Wolnych Pracowniach. Edukacja była wszechstronna, młoda absolwentka miała dane by zostać rzeźbiarką, malarką, pedagogiem, scenografem, kostiumologiem, projektantką plakatów. W 1920 roku definitywnie, jak się wydaje, osiedla się w Smoleńsku nie tracąc kontaktu z artystycznym środowiskiem Moskwy. Działalność Katarzyny Kobro w Smoleńsku była intensywna artystycznie i organizacyjnie. Uczyła, była autorką scenografii i kostiumów. Projektowała propagandowe plakaty ROSTA. Była również autorką wykonanej w 1920 lub 1921 roku płaskorzeźby z cementu o wymiarach około 75 x 100 cm, poświęconej władzy radzieckiej, umieszczonej na ścianie dawnej drukarni naprzeciw parku miejskiego. Janusz Zagrodzki tak określa jej wygląd: „Odtworzony na podstawie opisu Nikołaja Leśko schemat kompozycyjny płaskorzeźby pozwala przypuszczać, że skonstruowana była zgodnie z układem form charakterystycznym dla prac powstałych w kręgu grupy *UNOVIS,* znanym między innymi z plakatu Lissitzkiego *Czerwonym klinem bij białych.* Umieszczone centralnie w płaskorzeźbie koło atakowały luźno rozrzucone figury geometryczne, z prawej strony całość uzupełniały spływające z góry, rytmicznie powtarzające się kształty skomponowane w formie draperii".[6] Przypomnijmy jeszcze mały gwasz Eliezera Lisickiego [El Lissitzky], poświęcony Róży Luxemburg, 1919/20 z kolekcji Kostakisa z czerwonym kołem przeprutym czarnym kwadratem, albo Ilii Czasznika *Czerwony kwadrat (UNOVIS),* 1921 z Leonard Hutton Galleries w Nowym Jorku.

Kontakty Katarzyny Kobro i Strzemińskiego z Malewiczem były w smoleńskich czasach częste i twórcze. W 1921 roku Katarzyna Kobro jest autorką *Konstrukcji wiszącej (1)* **poz. kat. II.2.–I.1.**, noszącej dodatkowy tytuł *Suprematyzm.* Rzeźba miała formę owalną, kolor prawdopodobnie biały, w dolnej części przymocowany pręt zakończony czarnym wydłużonym prostokątem, a u boku niewielką czarną kostkę. Sposób zawieszenia zakładał pozycję ukośną, dynamiczną, owalny kształt i dolny pręt nadawały wrażenie ruchu, który przypisuje się obiektom latającym, także statkom kosmicznym i *zeppelinom.* Andréi Nakov zauważa, że Malewicz, szczególnie w swoim witebskim okresie, odnosił się często w pedagogicznej praktyce do metafor związanych z kosmosem, astronomią, do aeronautycznych wizji wszechświata. Z czasów wcześniejszych, z roku 1918–19, zachowała się fotografia z pracowni Malewicza w SWOMAS (nie jest przecież wykluczone, że Kobro była jego studentką), przedstawiająca międzyplanetarną stację zaprojektowaną przez Władimira Luszyna.

Miroslav Lamač i Jiři Padrta problem dynamizmu u Malewicza określają tak: „«Dynamizm jest dzisiejszą nową wrażliwością pojmowania siły» – «dynamiczna zawartość jest treścią samych zjawisk». W rzeczywistości, według Malewicza i niektórych fragmentów przyrodniczej filozofii empirycznej, nie rozumiemy ani rzeczy, ani form koloru, ani ruchu jako zmiany ich położenia, ale «strukturę abstrakcyjnego dynamizmu»".

Nie możemy także zapominać, że wtedy właśnie Malewicz zainteresował się architekturą, a w szczególności *planitami. „Planity* proponują... cały system kosmologiczny oparty na tworzeniu brył czterowymiarowych przez przemieszczanie w nieskończoność przestrzeni brył trójwymiarowych. Odczuwana przez Malewicza wielokrotnie fascynacja samolotami ma swe źródło w tym samym pomyśle..." – pisał Jean Clair. Jean Clair interpretuje także platońską teorię kolorów u Malewicza: „Byt, który zbliżyłby się do wyższego pojęcia rzeczywistości, inaczej mówiąc czwartej postaci świadomości wykroczywszy poza świat form sprzecznych, miałby tylko świadomość jednolitej i nieskończonej bieli".

Ewgienij Kowtun malewiczowskie pragnienie oderwania się od ziemskiego globu wiąże z futurologią Chlebnikowa, szkicującego obraz życia ludzkości w „latających miastach", w środowisku wolnym od grawitacji i cytuje: „Po ścieżkach braku ciężaru chodzą ludzie, niczym po niewidzialnym moście. Po obydwu stronach urwisko w przepaść upadku; czarna ziemska linia wskazuje drogę. Niby płynący po morzu wąż z wysoko podniesioną głową, w powietrzu piersią torując drogę płynie budynek, podobny do odwróconego L. Powietrzny wąż budynku".[7]

Wpływająca miękko, lecz dynamicznie w przestrzeń, *Konstrukcja wisząca (1)* Katarzyny Kobro wydaje się wykładnikiem podobnych fascynacji Malewicza i młodej artystki.

W witebskich latach Malewicz pisał jeden ze swoich mistycznych tekstów (wydany w 1921 lub 1922 roku) *Bóg nie został obalony (Bog ne skinut).* Strzemińscy tekst ten zabrali do Polski, jak dowodzi list Strzemińskiego z 1925 roku, pisany ze Szczekocin do Wiktora Ziółkowskiego. W 1921 roku w Smoleńsku u Katarzyny Kobro i Strzemińskiego kilka dni spędził Kudriaszow, wywożący głodujące dzieci z Orenburga. Był on kolegą Katarzyny Kobro z moskiewskich SWOMAS-ów, pochodził z Kaługi, gdzie mieszkał także Konstanty Ciołkowski, uczony zajmujący się teorią budowy statków kosmicznych. Kudriaszow przyjaźnił się z sędziwym fizykiem i rozmowy *aeronautyczne* prowadzone w Smoleńsku mogły także wpłynąć na ówczesny „słownik" rzeźb Katarzyny Kobro.[8] Dziesięć lat później w *Kompozycji przestrzeni* autorzy dowodzili konieczności odejścia od dynamizmu pisząc: „Analiza zgubnego wpływu dynamizmu, (...) doprowadzić musi do stwierdzenia błędnych przesłanek teorii suprematyzmu. (...) Zdecydowane i śmiałe rozwiązanie suprematyczne przesądza o niepowodzeniu jego poszukiwań: przez dynamizm i ruch nie da się rzeźby z przestrzenią powiązać. Bryła dynamiczna jakościowo jeszcze bardziej różni się od przestrzeni, jeszcze bardziej się przeciwstawia, niż bryła statyczna".[9] Wybory i przemyślenia były już wtedy całkowicie suwerenne.

W tekście *O sztuce rosyjskiej. Notatki* z 1922/23 roku Strzemiński pisze, że Katarzyna Kobro „stoi" obok *OBMOCHU.* Artykuł Aleksandry Szackich, oparty na badaniach archiwalnych, wskazuje, że nie była ona członkiem tej grupy artystycznej[10]. *OBMOCHU* gromadziło rzeźbiarzy przede wszystkim związanych z dawną Szkołą Stroganowa (I Moskiewskie Wolne Pracownie) – byli to m.in. Rodczenko, Władimir i Georgij Stenbergowie, Konstantin Miedunieckі. Szczególnie jednak Miedunieckі wydaje się być bliski twórczości Katarzyny Kobro, dowodem mogłaby być reprodukcja jego rzeźby z 1921 roku, towarzysząca *Kompozycji faktury i formy materialnej,* zamieszczona w *Kompozycji przestrzeni.* Taką sugestię potwierdzają też badania Olgi Szichiriewej. Na przełomie lat 1921/22 Katarzyna Kobro, zapewne jeszcze w Smoleńsku, zbudowała *Konstrukcję wiszącą (2)* **poz. kat. II.3.–I.2.**; choć jej reprodukcję znamy dopiero z 1924 roku. Rzeźba sporządzona jest z wygiętej prawie koliście taśmy metalowej, kształt sprężа się w taki sposób, iż rzeźba oglądana wokół sprawiałaby wrażenie znaku nieskończoności, gdyby nie wizualne i konstrukcyjne podkreślenie i przekreślenie formy prostym pasem metalu – metalową piłką o znormalizowanych wymiarach. Do owej „piłki" przytwierdzone są suprematyczne znaki – krzyżyk i na końcu kółko. Mimo tych znaków przynależności duchowej, konstrukcja rzeźby przekracza estetykę suprematyzmu w kierunku laboratoryjnego konstruktywizmu. Na współczesnych wystawach *Konstrukcja wisząca (2)* zwykle bywa eksponowana i reprodukowana w pobliżu wiszących konstrukcji Rodczenki z 1921 roku[11] – jest to wariant z punktu widzenia estetyki wystawowej nader słuszny, lecz np. konstrukcja metalowa Rodczenki sporządzona została z elementów o jednakowym kształcie, lecz różnej wielkości i jej cechą generalną jest działanie struktur a nie napięć, jak ma to miejsce u Katarzyny Kobro. Oznaczane literami konstrukcje-aparaty braci Stenberg (np. *KPS-6, KPS-11, KPS-13*) są raczej technologiczne i inżynierskie, przypominają logiczne struktury mostów i takie może było źródło ich inspiracji. Natomiast *konstrukcje przestrzenne* Miedunieckiego są alogiczne, nieoczekiwane, dynamiczne, pozbawione cielesności, nawet tak iluzorycznej, jak sztywne i zdecydowane linie konstrukcyjne Stenbergów czy Rodczenki. Przegięte pręty przekłuwają się nawzajem, wylatują w przestrzeń wyrzucone jakby z niewidzialnego ośrodka kierowania, sprężone łuki podtrzymują kręgi, kolor dodaje niespodziewanej ekspresji. Konstruktywistyczny barok – powiedzieliby Katarzyna Kobro i Strzemiński, gdyby wówczas pisali *Kompozycję przestrzeni;* pisząc ją umieścili Miedunieckiego zaledwie kilka stron za Berninim. Miedunieckі rozrywa przestrzeń, Katarzyna Kobro ją przyjmuje i obejmuje, jest na rozdrożu pomiędzy suprematyzmem, a własną, może nie do końca wówczas uświadomioną drogą.

Z końcem 1921 lub na początku 1922 roku Katarzyna Kobro i Strzemiński opuszczają Rosję. W tym czasie wyjechali z Rosji także m.in. Chagall i Kandyński.

6 maja 1921 roku Lenin pisał do Łunaczarskiego: „Jak nie wstyd głosować za wydaniem *150 000 000* Majakowskiego w 5000 egz.? Absurd, głupota i pretensjonalność. Moim zdaniem trzeba drukować spośród takich rzeczy zaledwie 1 na 10 i nie więcej niż 1500 egz. dla bibliotek i dziwaków. A Łunaczarskiego wychłostać za futuryzm". Następnie Lenin napisał do Michała Pokrowskiego, który zajmował się z ramienia partii bolszewickiej sprawami wydawniczymi tak: „Tow. Pokrowski! Znowu i znowu proszę Was o pomoc w walce z futuryzmem itp. 1) Łunaczarski przeforsował w kolegium (niestety!) druk *150 000 000* Majakowskiego. Czy nie można temu zapobiec? Trzeba temu zapobiec. Umówmy się, że nie będziemy drukowali tych futurystów nie częściej niż 2 razy do roku i nie więcej niż 1500 egz. (...) Czy nie uda się znaleźć anty-futurystów, na których można by polegać ?"[12]

Sytuację z punktu widzenia swoich (i Katarzyny Kobro) opcji ocenił Strzemiński: „Jedyny słuszny drogowskaz: forma – badanie formy osiągniętej – wynalezienie formy doskonalszej zastąpiony został przez: – malarstwo – rzeźba – budownictwo – wyroby utylitarne – przy czym pominięto milczeniem kwestię formy (tj. kwestię systemu, według którego owe wyroby wykonano); uznano zaś, iż sztuka posiada już tak wielkie zapasy sposobów artystycznych, opracowanych przez kierunki ostatnie, iż dlatego dalszy rozwój sztuki jest zbyteczny, a nawet niepożądany, gdyż rozluźniłby jedynie wysiłki skierowane ku wytwórczości". Taką koncepcję Strzemiński nazywał mikrobem rozkładającym sztukę rosyjską. Dalej pisał: „Kierunki wytwórczościowe to – punkt ugody pomiędzy sztuką nową a zwierzchnikami R.S.F.S.R. (...) Dalszy ciąg rozwoju zapoczątkowanego przez Malewicza został prawie doszczętnie zatamowany wskutek nacisku ze strony Łunaczarskiego, popierającego wytwórczościowców ze względu na potrzeby materialne R.S.F.S.R. i nie rozumiejącego znikomości ich haseł". Zwolennicy Malewicza wyjechali. Decyzja ich okazała się słuszna. Bowiem rok później Osip Brik na łamach LEF-u wołał przeciwko tym, co ani nie malują obrazków, ani nie pracują w przemyśle, lecz „badają w sposób twórczy odwieczne prawa" barwy i kształtu i nie istnieje dla nich realny świat rzeczy. Nazywał ich pogardliwie „czystowikami", mając na myśli zapewne krąg Malewicza.[13]

Przyczyny uchodźstwa Katarzyny Kobro i Strzemińskiego ze Smoleńska mogły mieć jeszcze inne powody poza artystycznymi i szeroko pojętą polityką i ideologią. Smoleńsk był

miastem, w którym osiedlona była liczna społeczność polska, zarówno z czasów carskich, jak też ewakuowana podczas Wielkiej Wojny z Królestwa Polskiego. Niedaleko Smoleńska toczyły się bitwy wojny polsko-bolszewickiej. Nie zapominajmy, że Strzemiński był Polakiem, a Katarzyna Kobro w połowie Rosjanką, a w połowie Niemką o łotewskich korzeniach. W 1920 roku zakończyła się zwycięstwem Polski wojna bolszewicka. Wtedy także Łotwa odzyskała niepodległość. Rodzina Kobro stabilizuje się ponownie w Rydze. Natomiast rodzina Strzemińskiego przybywa do Wilna. Traktat ryski, zawarty pomiędzy Polską a radziecką Rosją i Ukrainą w marcu 1921 roku, regulował również sprawy repatriacji. Nurt przynależności narodowej od początku bywał obecny w trudnych losach Katarzyny Kobro i Strzemińskiego.

W latach 1922–1924 Katarzyna Kobro przebywa przede wszystkim w Rydze. Środowisko awangardy na Łotwie znaczą artyści, których twórczość związana była z kubizmem, są to m.in.: Marta Liepin-Skulme (rzeźba abstrakcyjna), Roman Suta (w końcu lat 20. w Paryżu będzie współpracował z litewskim poetą Jozuasem Tysliawą i Henrykiem Stażewskim przy redakcji pisma międzynarodowej awangardy MUBA), Otto i Hugo Skulme, Aleksandra Belzowa (malarstwo). Wzajemne związki awangardowych środowisk Polski i Łotwy określały m.in. wystawy. W 1924 roku wystawa grupy *Blok* odbyła się w Rydze, zaś sztuki łotewskiej w Warszawie. Trudno sprecyzować, czy prawie trzyletni pobyt Katarzyny Kobro w Rydze znalazł odbicie w jej sztuce. Być może to ona spowodowała zamieszczenie tekstu Romana Suty o sztuce łotewskiej w 6–7 nr BLOKU z 1924 roku.

Trudno przesądzać czy w Rydze, czy w Polsce powstały, datowane na rok 1924, trzy *Rzeźby abstrakcyjne*. Trudno także stwierdzić, czy były one wystawione jako *Konstrukcje* w listopadzie 1924 roku w Rydze. *Rzeźbę abstrakcyjną (1)* **poz. kat. I.3.** przeanalizował wyczerpująco Janusz Zagrodzki: „Elementy konstrukcyjne rzeźby, 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, modułem, z którego Kobro wyprowadziła wszystkie wymiary. Położenie poszczególnych form zostało ściśle obliczone – lemniskata umieszczona jest w płaszczyźnie przecinającej prostopadle bazę po przekątnej podstawy, w tej samej płaszczyźnie znajduje się średnica osadzonej na drucie kuli i przekątna podstawy małego prostopadłościanu, umocowanego do tafli szklanej. Jedna z tafli, równoległa do lemniskaty, ma kształt prostokąta, druga, równoległa do krawędzi podstawy jest również czworoboczna, lecz o dwóch bokach ustawionych skośnie do pozostałych części konstrukcyjnych rzeźby. Kluczem układu jest kula, której ruch ogranicza forma lemniskaty, wkomponowana pomiędzy proste równoległe do podstawy, wyznaczone przez krawędzie płaszczyzn szklanych”.[14] Arytmetyka i precyzyjne, inżynierskie myślenie to są środki, jaki był cel? Ograniczenie miękkiej, linearnej, różowej formy, scentrowanej żółtą kulą, przejrzystymi, lecz fizycznie twardymi taflami szkła z czarnym suprematycznym akcentem? Dlaczego szkło skoro dziś widzimy, że droga wiodła ku przestrzennemu otwarciu? Skąd po trzech latach dzielących od smoleńskiego dyskursu z suprematyzmem i zdawałoby się konstruktywistycznej opcji – znak suprematyzmu? Fotografia rzeźby ustawionej przez artystkę ukazuje ten jedyny punkt widzenia, który m.in. pozwolił Januszowi Zagrodzkiemu zanalizować konstrukcję. Czy nie mogłoby to dowodzić pragnienia takiego ukierunkowania ruchliwego spojrzenia, które można by porównać z inżynierską mądrością budowniczych dawnych wieków, kierujących wzrok człowieka na ten jedyny punkt, którym było światło w jednym tylko momencie? *Rzeźba abstrakcyjna (1)* jest pierwszym obiektem Katarzyny Kobro, zachowanym w swej materialnej strukturze. *Rzeźba abstrakcyjna (2)* także datowana jest na rok 1924 **poz. kat. II.4.–I.4.** Jest ona przedmiotem równie szczegółowej analizy Janusza Zagrodzkiego z punktu widzenia stosunków modularnych oraz podporządkowania form prawom geometrii, które jednak tracą jakby swój rygoryzm.[15] Z punktu widzenia autorki niniejszego tekstu centrum rzeźby (także modularne) – wertykalna, owalna forma w kształcie „pestki” zawieszona na froncie kompozycji – ujęte jest w potrójne ramiona. Pierwsze ramię stanowi zawieszenie „pestki” sporządzone z metalu. Drugie ramiona to taśma metalowa w formie zwisającego swobodnie owalu. Trzecie rozchylone ramiona z czarnej blachy obejmują/oskrzydlają całość kompozycji, mają miękki biologiczny zarys i stanowią także tło dla białej „pestki”. W *Rzeźbach abstrakcyjnych (1)* i *(2)* drobne bryły (kula, pestka) ujęte są w mniej lub bardziej iluzoryczne granice oddzielające je od przestrzeni. Prawdopodobnie w tym samym czasie Katarzyna Kobro namalowała obraz (olej na szkle?) **poz. kat. II.11.**, na którym rozkład płaszczyzn ukazuje ideę *Rzeźby abstrakcyjnej (2)* sprowadzoną do płaszczyzny rzutowej. Inny obraz, *Kompozycja abstrakcyjna,* olej na szkle, zachowany w zbiorach Muzeum Sztuki, **poz. kat. I.27.** tematyzuje problem figura/tło jako objęcie, oskrzydlenie, wycięcie. *Rzeźba abstrakcyjna (3)* **poz. kat. II.5.–I.5.**, zbudowana jest z wielu materiałów: drewna, metalu, szkła. Ośrodkiem rzeźby, jej bryłą jest wertykalna, czarna „figura” o biologicznym zarysie, zabudowana wokół formami o mało czytelnych (z punktu widzenia zależności matematycznych) funkcjach – małe płaskie kółko wyrastające z korpusu, tafla szklana, ruchoma forma stanowiąca wycinek kuli, wygięty półkoliście prostokąt blachy wieńczy korpus. Bogactwo form i materiałów (assemblage) czynią ją dynamiczną i jakby zakorzenioną w życiu. W rzeźbie tej pobrzmiewa echo poszukiwań bliskich konstruktywizmowi, także w Polsce. Z drewna zbudowana była zaginiona *Rzeźba przestrzenna (2),* 1926 **poz. kat. II.7.**, w której odnajdujemy jeszcze malewiczowską fascynację np. architektonem *Suprematyzm. Budowa pionowa* z 1923 roku.

W latach 1924–1929 Katarzyna Kobro wraz ze Strzemińskim uczestniczyła w ruchu polskich awangard zrzeszonych w grupach *Blok* i *Praesens*. Należy sądzić, biorąc pod uwagę jej słabą znajomość języka polskiego, że sojusze, spory, alianse, secesje, różnice zdań i wiążące się z nimi strategie były jej bliskie o tyle, o ile wiązały się bezpośrednio ze sztuką i bezpośrednimi kontaktami z ludźmi. Uczestniczyła w wystawach, katalogi dowodzą różnych zainteresowań: rzeźba, malarstwo, projektowanie architektoniczne, scenografia. Próbowała także różnych materiałów i technik: metal, drewno, gips, cement, malarstwo na szkle i na płótnie. Rzeźba jej od ok. 1924 roku staje się coraz bardziej niezależna. Związki ze sztuką rosyjską rozluźniają się.

W grupie *Blok* jeszcze tylko Teresa Żarnower była rzeźbiarką, niestety dzieła jej spotkał los dotkliwszy od dzieł Katarzyny Kobro. Znamy kilka fotografii jej rzeźb, sytuują się one w kontekście kubizmu. Mieczysław Szczuka także zajmował się projektowaniem obiektów przestrzennych, ze skąpych przekazów widać, że bliski był sztuce rosyjskich konstruktywistów.

Przyczyny secesji Katarzyny Kobro i Strzemińskiego z grupy *Blok* w 1925 roku nie należy szukać w triumfaliźmie tekstu *Co to jest konstruktywizm,* ogłoszonego w BLOKU nr 6–7, 1924 (za autora podaje się zwykle Mieczysława Szczukę) np.: „Nie poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako całość. (...) Nierozdzielność zagadnień sztuki

i zagadnień społecznych". Pod hasłami tymi podpisywali się uczestnicy ruchu *UNOWIS*. Jednak późniejsze dążenia Szczuki i Żarnowerówny w kierunku utylitaryzmu nie mogły odpowiadać artystom, którzy swą utopię pojmowali w szerszych kontekstach, a idee „wytwórczościowości" były powodem ich wyjazdu z Rosji.

Około 1925 roku Katarzyna Kobro wyrzeźbiła trzy *Akty* kobiece **poz. kat. I.8.–10.** Zwykle przypisuje się je tradycji kubistycznej. Kubizm w rzeźbie polskiej zostawił wyraźne ślady w twórczości Zbigniewa Pronaszki. Nie wydaje się jednak prawdopodobne, żeby np. romantyczna *Muza,* czy ludowa *Pieta* Pronaszki mogły mieć jakieś znaczenie dla zrozumienia *Aktów* Katarzyny Kobro.

W tekście *Kompozycji przestrzeni* autorzy podkreślali, że rzeźba kubo-futurystyczna niemal wyeliminowała bryłę na rzecz strefy rzeźbiarskiej. W części ilustracyjnej znajdują się opatrzone komentarzami reprodukcje rzeźb z lat 1912–1915: Umberto Boccioniego – *Mięśnie w szybkości, Jedyne kształty ciągłości w przestrzeni, Abstrakcyjne próżnie i uwypuklenia głowy,* Jacquesa Lipchitza, Aleksandra Archipenki np. *Kobieta siedząca* z komentarzem: „Objętość wklęsła celem połączenia rzeźby z przestrzenią".[16] W tekście *Rzeźba i bryła* Katarzyna Kobro pisała, że „Boccioni w swych rzeźbach futurystycznych pokazał nam drogę wyzwolenia rzeźby od ciężaru bryły. Archipenko otworzył wnętrze bryły zachowując jednak zamknięcie jej obwodu" **(*Teksty,* s. 156)**. *Akty* Katarzyny Kobro nie łączą się z przestrzenią systemem uwypukleń, wklęsłości i otworów w bryle rzeźbiarskiej. Są bryłami, zamkniętymi pestkami, ciałami nie dlatego, że przedstawiają ciała, lecz dlatego, że ich organizm ma zwartość przysługującą cielesności. Jedynie ostre krawędzie dzielące kształty wskazywałyby na kubistyczne pochodzenie. *Akt (2)* z punktu widzenia formy, odejmując anatomiczne konotacje, wpisuje się w niedookreślony kształt stanowiący jeden z elementów *Rzeźby abstrakcyjnej (3),* wyjaśniając może zagadkę jej biologizmu. *Akty* powtarzają gesty ciała znane z fotografii samej artystki, być może zatem przedstawiają ją samą? W 1933 roku Katarzyna Kobro odpowiadając na ankietę magazynu ABSTRACTION–CRÉATION pisała, że rzeźbienie aktu daje jej emocje porządku psychicznego i erotycznego, tak więc rzeźbiąc z natury odpoczywa, podobnie jak wtedy, gdy jest w kinie. Natomiast bawi ją, pisała, poprawianie tego, czego jakby nie dopowiedziała sztuka antyczna **(*Teksty,* s. 157, 170).** Poszukiwała być może prawdy ludzkiego gestu (swojego własnego gestu?). Przed 1935 rokiem powstał znany z reprodukcji męski (?) *Akt (4)* **poz. kat. II.9.** Jest on dynamiczny, lecz Katarzyna Kobro nie wyzwala, jak Boccioni, rzeźby od ciężaru bryły, raczej wyraża ludzki gest – napięcie mięśni ciała przed biegiem czy skokiem. Kubizowanie Katarzyny Kobro unaoczniane w *Aktach* miało inne znaczenie niż kubizm w obrazach Strzemińskiego. Nie było racjonalizowaniem ani krokiem w rozwoju widzenia, ani ćwiczeniem dla uczniów, ani wizualizacją drogi ku innej, unistycznej koncepcji. Było drogą doświadczania zmysłowego, doświadczania samej siebie w znanej rzeczywistości ciała.

Doświadczanie przestrzeni Katarzyny Kobro realizuje się od czasów jej po-tatlinowskich i po-suprematycznych konstrukcji. Od 1925 roku doświadczanie to niejako prostuje jej zamierzenia twórcze. W swoich tekstach i dziełach Katarzyna Kobro i Strzemiński twórczo odnoszą się do teorii związanych z czasoprzestrzenią.

Po raz pierwszy w nauce problem czasoprzestrzeni postawił niemiecki uczony Hermann Minkowski (1864–1909). Tzw. *świat Minkowskiego* była to czterowymiarowa przestrzeń stosowana do opisu zjawisk fizycznych, w szczególności do teorii względności. Trzy wymiary tej przestrzeni odpowiadają trzem wymiarom przestrzennym, a czwarty czasowi. Punktami *świata Minkowskiego* są zdarzenia. Dla dwóch zdarzeń zachodzących odpowiednio w chwilach odnoszą się wielkości, których sposób obliczania i rezultat różni koncepcję Minkowskiego od geometrii euklidesowej. Geometria Minkowskiego jest najbardziej przejrzystą geometryczną interpretacją zasad szczególnej teorii względności.[17] Czasoprzestrzeń stała się fascynacją wielu kierunków sztuki od początku XX wieku, takich jak kubizm, futuryzm, konstruktywizm, różniących się od siebie artystyczną formą. Różnią się także dwie postawy artystyczne przywołane jako wstęp do wywodu o *Kompozycji przestrzeni* Katarzyny Kobro i Strzemińskiego. Przywołane nie dlatego, iżby miały one wywrzeć wpływ na obojga artystów, lecz dla ukazania kontrastu i zarazem bogactwa działań i inspiracji twórców lat 20.

Nie jest prawdopodobne, aby Katarzyna Kobro i Strzemiński, doskonale zorientowani w otaczającym ich życiu artystycznym, nie znali *Manifestu realistycznego* Pevsnera i Gabo, wydanego w Moskwie 5 sierpnia 1920 roku, choć nie cytują go nigdy w tekstach. Głosił on m.in.: „Przestrzeń i Czas narodziły się nam w dniu dzisiejszym. Przestrzeń i Czas są jedynymi formami, na których budowane jest życie. (...) Odrzucamy bryłę *(objom)* jako formę przedstawiania przestrzeni. Przestrzeń nie może być mierzona bryłą, tak jak płynu nie da się mierzyć miarą linearną. (...) Odrzucamy w rzeźbie masę jako element rzeźbiarski. (...) A wy rzeźbiarze wszelkich kierunków i odcieni, dotychczas hołdujecie odwiecznym przesądom, że objętości nie można uwolnić od masy". Konsekwencją takiej postawy miały być „rytmy kinetyczne".[18] Jednak pisząc *Kompozycję przestrzeni* Katarzyna Kobro i Strzemiński ukazywali nie rytmy kinetyczne Pevsnera i Gabo, lecz László Moholy-Nagy'ego, reprodukując jego *Maszynę świetlną* (1922–30) z komentarzem: „Przecinanie się planów przestrzennych: ich przezroczystość i półprzezroczystość". Rzeźba kinetyczna nie była drogą doświadczania przestrzeni Katarzyny Kobro. Wydaje się, że impulsy mechaniczne czy elektryczne, w swej istocie sztuczne, nadawane rzeźbie dla pobudzenia zamkniętej w niej czasoprzestrzenności, obce były Katarzynie Kobro.

Pisząc *Kompozycję przestrzeni* artyści nie mogli nie znać *Réflexions* Georgesa Vantongerloo z 1918 roku. Artysta odnosił się do czasoprzestrzeni, pisząc m.in., że czas i przestrzeń są naturalnymi prawami natury i sztuki. Czas i przestrzeń są instrumentami dźwięku i objętości. Dźwięk uzupełnia ciszę, zaś objętość pustkę. Dźwięk i cisza są według Vantongerloo kategoriami czasu, zaś objętość i pustka kategoriami przestrzeni. To, co jest widzialne i niewidzialne, pisał artysta, stanowi harmonię, ustanawia prawa jedności. Filozofia Vantongerloo wyrażona w obszernym i poetyckim studium była interpretacją zasad neoplastycyzmu. Był on jednym z sygnatariuszy *I Manifestu De Stijl* w 1918 roku. W latach 1917–1929 Vantongerloo tworzył trójkolorowe rzeźby budowane ze spiętrzonych brył, zgodne z zasadami neoplastycyzmu – przez pion i poziom. Relacja pomiędzy bryłą i pustką miała być wyrazem jedności elementów powstałych w wyniku obliczeń.[19] Katarzyna Kobro i Strzemiński zamieścili w *Kompozycji przestrzeni* cztery reprodukcje rzeźb Vantongerloo z komentarzami własnymi: „Konstrukcja stosunków brył pochodzących z elipsoidy"; „Konstrukcja stosunków brył"; „Konstrukcja stosunków brył, pochodzących z kwadratu opisanego i wpisanego w kole".[20] Zamieszczenie rzeźb Vantongerloo jest wyrazem „instrumentalnego" stosunku autorów, nie przekroczył on bowiem progu krytycznego, nie postąpił kroku dalej w stronę ostatecznej równowagi „objętości i pustki". Jest egzemplifikacją owego nieprzekroczonego progu.

Rzeźby / Kompozycje przestrzenne Katarzyna Kobro konstruowała w latach 1925–1932. Tytuły ich są trudne do określenia, obiekty wystawiane były pod różnymi nazwami, używa-

na więc w katalogu „tytulatura" ma znaczenie porządkujące. Tym samym liczba ich jest trudna do ustalenia. Niepodważalne datowanie odnosi się tylko do ośmiu obiektów. Określenie kolejności wymiarów *Kompozycji przestrzennych* sprawia również trudności, bowiem artystka różnie je ustawiała. Natomiast kolejność wymiarów *Rzeźb przestrzennych* jest niezmienna. Obiekty sporządzone są z blachy.

Rzeźba przestrzenna (1) **poz. kat. II.6**–**I.6.** i *Kompozycja przestrzenna (1)* **poz. kat. I.7.** obie z 1925 roku, dotykają przestrzeni, lecz nie doświadczają jej jeszcze. *Rzeźba* umieszczona jest na grubej drewnianej bazie. To pierwsze stwierdzenie jest już nieprawdziwe, bo trójkątna baza jest częścią rzeźby. W bazę wciska się wertykalna forma o podwójnym zarysie (kształt litery L): prostym i falistym. Bazę i formę spina śmiało zatoczony łuk. *Kompozycja* zbudowana jest z kwadratów i prostokątów przystających do siebie pod kątem prostym; jeden z prostokątów zatacza wycinek koła (tak będzie w wielu obiektach). W *Kompozycji* przestrzeń została zamknięta, jakby uwięziona w muszli. Podobnie dzieje się w *Rzeźbie,* tu spina ją łuk. Za Katarzyną Kobro moglibyśmy powiedzieć, że przestrzeń jest jeszcze od rzeźby odłączona, odgrodzona skomplikowanym systemem zapór. Ale zapory są dwuwymiarowe, a twarda pestka/bryła zniknęła. A przy tym: „Zamykamy, aby uplastycznić przestrzeń zawartą w granicach kształtu przestrzennego. Z chwilą, gdy ten cel osiągnięty, należy zaniechać dalszego zamykania, wystrzegając się, że w dalszym ciągu doprowadzić możemy do zamknięcia się kształtu i zaniku jego łączności z pozostałą częścią strefy rzeźbiarskiej".[21]

Dualizm rzeźby i przestrzeni, dualizm napięć w obrazie – oto przeszkody, które należy pokonać, aby dojść do unizmu. Gdy Katarzyna Kobro i Strzemiński w 1929 roku przystępowali do redagowania *Kompozycji przestrzeni,* zasady unizmu w malarstwie były już sformułowane, a wiele obrazów unistycznych namalowanych. Przypomnijmy za Strzemińskim, że „... unizm malarstwa wymaga jednozgodności wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi, że płaskość całej powierzchni obrazu jest jego cechą przyrodzoną, a więc, że cały obraz po namalowaniu powinien tworzyć powierzchnię jednolicie płaską. Obraz powinien być jednolity i płaski. Dramatyzmowi barokowemu należy przeciwstawić unizm malarstwa".[22] Unistyczny obraz stał się obiektem w sobie. Do XX wieku, do czasów Katarzyny Kobro, zdawało się, że cechą przyrodzoną rzeźby jest bryła. Unistyczna rzeźba winna być pozbawiona bryły, bo zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni. Kształty w rzeźbie unistycznej mają jeden cel: łączność z przestrzenią. Dlatego materiałem *Rzeźb / Kompozycji* są blachy formowane w kształt kwadratów, prostokątów i prostokątów zataczających łuki. Ponieważ rzeźba nie stanowi celu sama w sobie (oto jedna z różnic między unistycznym obrazem, a unistyczną rzeźbą), lecz celem jej jest rzeźbienie przestrzeni samej, zatem jej skrajnie prosta struktura zdolna jest do nieograniczonego wnikania w przestrzeń i przyjmowania przestrzeni w siebie. Słowem rzeźba staje się tylko (aż tylko!) wyrazem stosunków przestrzennych.

Po to, by rzeźba stała się mocniej związana z przestrzenią Katarzyna Kobro stosuje kolor – *Kompozycja przestrzenna (4),* 1928 **poz. kat. I.17.** i *Kompozycja przestrzenna (6),* [1931] **poz. kat. I.19.** mają powierzchnie pokryte kolorami. Są to kolory podstawowe: czerwień, błękit, żółty, wspomagane bielą, czernią i szarością. Przypomnijmy, że były to kolory stosowane przez artystów związanych z neoplastycyzmem, m.in w rzeźbach Vantongerloo. Przypomnijmy też, że Strzemiński malując obrazy *unistyczne i architektoniczne* stosował najwyższej próby gamy barwne. Takie stosowanie koloru nie jest potrzebne Katarzynie Kobro, ponieważ gama wiąże kształty rzeźby, a zatem oddziela ją od przestrzeni, a celem jest zespolenie. Natomiast kolor jest jej potrzebny dla rozbicia bryły, sprzyja temu energia koloru, jego siła i kontrast. „Bryła, której każda strona jest pomalowana na inny kolor, przestaje być bryłą, rozpada się na szereg płaszczyzn, z których każda już nie służy do zamknięcia bryły, lecz staje się płaszczyzną dzielącą przestrzeń. (...) Kolor dematerializuje bryłę. (...) Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje na nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii, wychodząc z rzeźby w przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy bryłę z przestrzenią".[23] czytamy w *Kompozycji przestrzeni.* Stosując kolor nie dostrzegamy bryły, lecz dzielące ją kolorowe płaszczyzny.

Jak jednak zrozumieć biel w większości *Rzeźb / Kompozycji*? Nie były to próby, bo biel zaczynała i kończyła pracę nad problemem rzeźba – przestrzeń, zamykającą się w przypuszczalnych datach 1925–1932. Biała jest modelowa *Kompozycja przestrzenna (3),* 1928 **poz. kat. I.13.** i równie reprezentatywna *Kompozycja przestrzenna (5),* 1929, **poz. kat. I.18.**, jak też nowoodkryta *Rzeźba przestrzenna (3)* [1926] **poz. kat. I.11.** i inne. Może należałoby sięgnąć do korzeni sztuki Katarzyny Kobro, tj. do suprematyzmu. W 1919 roku w tekście *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm* Kazimierz Malewicz pisał: „Niebieski kolor został przez system suprematyczny zwyciężony i przedziurawiony; na jego miejsce wkroczyła biel jako prawdziwie realne wyobrażenie nieskończoności, niezależne od barwnego tła nieba. (...) Zwyciężyłem poszewkę kolorowego nieba, zerwałem, a w utworzony z niej worek włożyłem kolory i zawiązałem na supeł. Płyńcie! Biała, wolna otchłań, nieskończoność przed wami". Zaś w *Suprematyzm. 34 rysunki* z 1920 roku inaczej, choć też w kategoriach uniwersalnej struktury określa funkcję bieli: „Biały kwadrat, oprócz czysto ekonomicznego ruchu całej nowej formy, białej struktury świata, stanowi bodziec ku uzasadnieniu tejże struktury jako «czystego działania», jako poznania samego siebie w czysto utylitarnej perfekcji «wszechczłowieka». (...) Dziwna rzecz – trzy kwadraty wskazują drogę, biały natomiast dźwiga biały świat (strukturę świata), ustanawiając znak czystości twórczego życia ludzi. (...) W ruchu czysto kolorystycznym trzy kwadraty wskazują jeszcze, że wygasa kolor niknący w bieli".[24] Białe rzeźby Katarzyny Kobro jednoczą się z białą strukturą świata, kolorowe nikną w bieli.

Rzeźba jako obiekt trójwymiarowy, według Katarzyny Kobro i Strzemińskiego, podlega działaniu rytmów czasoprzestrzennych. Realizuje się w czasoprzestrzeni. Rytmowi czasu podporządkowany jest ruch wokół obiektów. Rytmy czasoprzestrzenne uwarunkowane są miarą i liczbą, dlatego rytmowi temu nie podlega rzeźba realistyczna, czytaj zamknięta w bryle.

Najprostszym testem czasoprzestrzenności jest rytm energii powierzchni płaskiej, powierzchni rzutowej. Zenobia Karnicka doszła do wniosku, że aby sprawdzić działanie takiej energii należałoby każdą *Rzeźbę / Kompozycję przestrzenną* zanalizować z punktu widzenia ich płaszczyzn rzutowych. Zwłaszcza, że Katarzyna Kobro w podobny sposób unaoczniła strukturę *Rzeźby abstrakcyjnej (2)* **poz. kat. II.4.**, reprodukując obok własny obraz (olej na szkle?), **poz. kat. II.11.** Zgodnie z założeniami *Kompozycji przestrzeni* rytm „potencjalny", zawarty w płaszczyźnie rzutowej, jest zbudowany według tego samego wyrazu liczbowego, a więc powinien być „współdźwięczny" z rytmem obiektu przestrzennego. „Obserwując jedną płaszczyznę rzutową – pisali artyści – musimy dojść do wniosku, że warunkiem koniecznym istnienia rytmu całkowitego jest, ażeby stosunek liczbowy l do h = n był

stosunkiem wspólnym dla wszystkich wymiarów wszystkich kształtów, znajdujących się w granicach tej płaszczyzny rzutowej".[25] Obserwacja płaszczyzn rzutowych[26], w odniesieniu do *Kompozycji przestrzennych (2–8)*, pokazała współistnienie siatki geometrycznej pomiędzy *Rzeźbami / Kompozycjami przestrzennymi* Katarzyny Kobro, a *Kompozycjami architektonicznymi* – obrazami Strzemińskiego. Rzeźba rozwija się z płaszczyzny obrazu, obraz syntetyzuje płaszczyznę rzutową rzeźby. Jednak kolory obrazów utrzymane są w gamach barwnych równie wysokiej próby, jak malowane równocześnie *Kompozycje unistyczne*.

Rzeźby Katarzyny Kobro mają zakodowaną w swych siatkach strukturalnych zdolność do rozrastania się, a tym samym do łączności z całą nieograniczoną przestrzenią. Systematykę ciągów liczbowych *Rzeźb / Kompozycji przestrzennych* rozjaśnił Janusz Zagrodzki, także w niniejszej publikacji. W tym miejscu tylko pragniemy zwrócić uwagę, że podobnie jak „niekonsekwentne" w stosunku do zasad rzeźby unistycznej są rzeźby białe, tak i anomalia w wyliczeniach mogą w wyniku analiz okazać się np. wyborami estetycznymi lub optycznymi. Reguły wzrostu stosowane przez Katarzynę Kobro i odkryte przez Janusza Zagrodzkiego są zgodne z naturą, zaś przed wiekami zostały usystematyzowane przez Leonarda z Pizy.

Rzeźby / Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro porównać można z obiektem Theo van Doesburga *Dom mieszkalny (makieta)* z 1924 roku. Uważniejsza jednak analiza *Domu* wskazuje na metodę prostego „dodawania". W *Kompozycji przestrzeni* autorzy zwracają uwagę, że plan obrazu *Kontrkompozycji XIV* posiada system liczbowy, polegający na powtarzaniu jednakowych odcinków (jak w architekturze romańskiej). W *Rzeźbie i bryle* artystka pisze: „Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą" **(*Teksty,* s. 156)**. Wśród twórców związanych z *De Stijl*-em tylko Gerrit Rietveld, autor domu *Schröder-Schräder,* 1924 w Utrechcie, z ruchomymi, wewnętrznymi, kolorowymi ścianami, mógłby sprostać idei czasoprzestrzeni i architekturze, w której „jakości barwy i kierunku kształtów (...) same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze".[27]

Obraz unistyczny Strzemińskiego jest zamknięty. Jego istotą jest odejście od czasu. Rzeźba unistyczna (przestrzenna) Katarzyny Kobro nie ma granic, tworzy jedność z nieskończonością i czasem. Obraz unistyczny realizuje się jako jedność optyczna, jego stymulatorem jest oko. Rzeźba unistyczna realizuje swą jedność w ruchu ludzkiego ciała wokół niej. Pragnę robić takie rzeźby, aby można było wokół nich tańczyć – marzyła młodsza o generację Alina Szapocznikow.

Rzeźba unistyczna nie rzeźbi siebie, rzeźbi przestrzeń i jest przez przestrzeń rzeźbiona. Nie istnieje w sobie, istnieje dzięki współistnieniu – rytmów wzrostu i rytmów czasu. Przyjmuje nieskończoność i wnika w nieskończoność. Jest powszechna, bo zwraca się do wszystkich ludzi, przemawiając do nich jednym językiem, ale jest on dla wszystkich zrozumiały, bo jest przestrzenią – pisze Katarzyna Kobro.

Rzeźba unistyczna, wkraczając w czasoprzestrzeń, a więc w czwarty wymiar, mimo siatki strukturalnej i nieprzenikliwości płaszczyzn, znalazła się w fascynujących obszarach transcendencji. Urszula Czartoryska, idąc tropem hierofanii Mircea Eliadego, pisała: „Katarzyna Kobro swym dyskursywnym językiem i ascetyzmem kontynuuje magiczny gest człowieka, także tak zwanego pierwotnego czy religijnego, nadania przestrzeni ludzkiej sensu przez postawienie w jej dowolnie obranym «środku» znaczącej coś ważnego osi, magicznego słupa".[28]

W 1932 roku Katarzyna Kobro, Strzemiński i Stażewski wstępują w krąg *Abstraction-Création. Art non-figuratif*. Po rozwiązaniu *Cercle et Carré* i *L' Art Concret,* jedynie ta paryska korporacja założona w 1931 roku, skupiała międzynarodówkę artystów i krytyków. Należeli do niej m.in. artyści, którzy niedawno złożyli swe obrazy w darze dla *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* zebranej przez grupę *„a.r."* w Muzeum łódzkim.

Grupę *Abstraction-Création* cechował synkretyzm, charakterystyczny dla awangard lat 30. Sztuka abstrakcyjna zarówno wywodząca się z surrealizmu, neoplastycyzmu, jak konstruktywizmu znajdowała swoje miejsce w magazynie wydawanym przez grupę, jak i na wystawach. W nr 1 magazynu z 1932 roku Paul Vienney, Laure Garcin, Leonce Rosenberg w swoich tekstach konstatują odwieczne dążenie człowieka do sztuki abstrakcyjnej, związki rozwoju sztuki abstrakcyjnej z rozwojem społecznym, afirmację wolności. Niemal regułą było, że przy reprodukcjach swoich dzieł artyści zamieszczali własne eseje. Podobny system przyjęli redaktorzy łódzkiej FORMY skłaniając artystów do wypowiadania swojego *credo* na łamach pisma. W nr 2 ABSTRACTION-CRÉATION z 1933 roku redaktorzy (Arp, Gleizes, Hélion, Herbin, Kupka, Pevsner, Seligman, Vantongerloo) zadali pięć pytań: *Dlaczego nie maluje (Pan, Pani) aktów? Co (Pan, Pani) sądzi o wpływie drzew na swoją twórczość? Czy lokomotywa jest dziełem sztuki, jeśli tak, lub nie, to dlaczego? Czy fakt, że dzieło sztuki przypomina maszynę lub wytwór techniki, wpływa pozytywnie lub negatywnie na jego artystyczne oddziaływanie? Czy fakt, że dzieło sztuki przypomina twór biologiczny, wpływa pozytywnie lub negatywnie na jego artystyczne oddziaływanie?* Na ankietę odpowiedziało 52 artystów (w porządku alfabetycznym), wśród nich Katarzyna Kobro **(*Teksty,* s. 157, 170)**. Niektórzy, jak m.in. Hans Arp czy Max Bill, ukazali tylko swoje dzieła. Gleizes, oburzony (czyż nie był członkiem redakcji?), nie widział sensu w porównaniach zasugerowanych przez ankietę. Moholy-Nagy oświadczył, że nie maluje aktów, ponieważ je fotografuje, zaś roślinność woli od asfaltu... Mondrian wprowadzał rozróżnienie pomiędzy wartością artystyczną, a wartością środków ekspresji... Surrealista Seligman opublikował poemat o *Genezis*. Kurt Schwitters napisał, że dzieło sztuki, jeżeli ma mieć znaczenie, nie może odtwarzać ani maszyny, ani zwierzęcia, ani Giocondy... Barbara Hepworth odwoływała się do muzyki... Katarzyna Kobro wyrażała pragnienie form czystych i abstrakcyjnych, perfekcji, harmonii formy z przestrzenią, a wśród reprodukowanych rzeźb tylko jej i Vantongerloo odnosiły się do czystej geometrii.[29]

W kręgu pośredniego oddziaływania *Abstraction-Création* powstać mogła w 1933 roku *Kompozycja przestrzenna (9)* **poz. kat. I.22.** Sporządzona z giętkiej blachy, z otworem o organicznym zarysie, rozciąga swoją formę tak, jakby pochodziła ze świata biologii. Przedstawiona w rzucie poziomym przypomina *pejzaż morski*. W tym czasie nie tylko Strzemiński, lecz i Katarzyna Kobro malowali *pejzaże morskie*. Rytm czasoprzestrzenny, utwierdzony zdawałoby się na zawsze w regułach złotego podziału odcinka, zamienił się w puls współistnienia żyjącego organizmu i przestrzeni. Czasoprzestrzeń nie jest bowiem uwarunkowana geometrią euklidesową.

Kompozycja przestrzenna (9), zatytułowana *Konstrukcja w przestrzeni,* reprodukowana była w książce C. Giedion-Welcker *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung,* 1937 – obok fotografii tancerki Palucci, zatytułowanej *Skok w przestrzeń*. Innym sąsiedztwem była *Tancerka* Julio Gonzalesa z 1935 roku i rzeźba Billa z 1934 roku. Giedion-Welcker pisała, że kompozycje Gonzalesa, Kobro i Billa można nazwać bliskimi sobie. Ich pozornie heterogeniczne

elementy stapiają się w nowej artystycznej jedności. Zaś, jak zauważyła, definitywnie określone, architektoniczne granice rzeźb stopniowo przechodzą w stan, który można określić jako irracjonalny.[30] *Konstrukcja w przestrzeni* Katarzyny Kobro kończy prezentację rzeźby współczesnej, dalej autorka książki ukazuje kamienne monolity z Stonehenge i Carnac jako współdziałanie kultów, przestrzeni i natury.

„Formy są tak gładkie i faliste, że istnieje silna pokusa, aby przesuwając ręką po zaokrąglonych powierzchniach zmysłowo pieścić wypukłości i wklęśnięcia. Co więcej, wołanie do zmysłowego dotknięcia jest spotęgowane przez ich skalę: są one względnie małe i możliwe jest ich podniesienie i noszenie. Waga i powierzchnia także współdziałają w efekcie dotykalności" – opisywał Ronald Alley rzeźby Barbary Hepworth z lat 30.[31] Te same słowa mogłyby odnosić się do *Aktu (5)* **poz. kat. II.10.** Katarzyny Kobro z ok. 1933–35 roku.

W 1929 roku Strzemiński, Stażewski, Katarzyna Kobro i poeci Julian Przyboś i Jan Brzękowski powołali grupę *„a.r."*. Jej założeniem była synteza sztuk realizowana wieloma drogami – *„„a.r."* łączy plastykę z poezją. Stawia zagadnienia nowej sztuki w całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej dziedzinie sztuki (...) *„a.r."* współtworzy, nie naśladuje, współdziałając w ruchu awangard artystycznych Europy, rozszerza zakres zdobywczości swych idei" – pisali autorzy KOMUNIKATU GRUPY *„a.r."* nr 1[32]. *„a.r."* pozostawiła trwały pomnik bezinteresownej współpracy artystów – *Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej.* Grupa przejawiała swą aktywność do ok. 1936 roku.

Spośród członków *„a.r."– u* tylko Katarzyna Kobro odpowiedziała w 1936 roku na międzynarodowy *Manifest dymensjonistyczny* węgierskiego poety Charlesa Sirato, choć głosił on także, iż jest „ruchem wszystkich sztuk". Tylko bowiem ona spośród artystów polskich w zrealizowanej koncepcji *Rzeźby – Kompozycji przestrzeni* odniosła się do czasoprzestrzeni. Tylko ona „zmusiła (...) Rzeźbę do opuszczenia zamkniętej przestrzeni, nieruchomej i martwej, to znaczy przestrzeni trójwymiarowej Euklidesa, po to, by ekspresji artystycznej podporządkować czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego". Zrealizowała „Rzeźbę Pustą. Rzeźbę Otwartą" i musiała zaakceptować „tworzenie sztuki całkowicie nowej: Sztuki Kosmicznej. Wyparowanie Rzeźby". i to, że „człowiek sam staje się ośrodkiem i podmiotem twórczości, (...)" **(*Teksty,* s. 166, 168)**. *Manifest* podpisali „znajomi" z łódzkiej *Międzynarodowej Kolekcji* i z *Abstraction–Création* m.in.: Hans Arp, Alexandre Calder, Sophie Taeuber, Enrico Prampolini, Sonia Delaunay, również Wasyl Kandyński, Marcel Duchamp, poeci m.in. Vincent Huidobro – artyści z całego świata.

Katarzyna Kobro i Strzemiński w Szczekocinach, Brzezinach, Żakowicach, Koluszkach, Łodzi w latach 20. i 30. nie byli izolowani od świata. Byli członkami międzynarodowej społeczności artystów. Katarzyna Kobro w tej społeczności nie była obca.

Równolegle do tekstu Strzemińskiego *Aspekty rzeczywistości,* Katarzyna Kobro publikuje w 1936 roku *Funkcjonalizm* **(*Teksty,* s. 159–163)**. W *Aspektach* Strzemiński analizował surrealizm jako wyraz ginącego świata, jako przeczucie kryzysu gospodarczego i kulturalnego. „Niezależnie od złudnych pozorów rozkwitu i od indywidualnych chęci malarza – znaki formy malarskiej układały się w rozpłyniętą plamę podświadomych skojarzeń i w biologiczny ruch ślepej gry przypadkowych sił, zwiastujących epokę panowania niższego rzędu odruchów społecznych, wywodzących się z masy podkorowej i z pnia mózgowego". Badanie głębi jednostki, mówi Strzemiński, wiedzie do ciemni ślepych instynktów, których nie zdoła opanować nawet kultura, przeto jedyną drogą pozytywną byłby system naukowych badań formy artystycznej i jego sprawdzalne masowe oddziaływanie, utylitarne organizowanie funkcji życiowych społeczeństwa, funkcjonalna produkcja w służbie publicznej. Te wnioski nie mogły rozjaśnić wizji nieuchronnej katastrofy. Mimo to surrealizm, z punktu widzenia działań artystycznych, okazał się dla Strzemińskiego fascynujący, chociaż mroczny.[33] Wizja Katarzyny Kobro ujawniona w *Funkcjonalizmie* jest jasna. Ukazuje metody – utylitaryzm, ekonomię, planowość zmierzające do organizowania, korygowania tak architektury, pojętej szeroko jako ogólna organizacja życia, jak również psychiki i aktywności ludzkiej. Jako wzorce Katarzyna Kobro postrzegała działanie wynalazcy produkcji taśmowej Henry'ego Forda, a także *Naukę organizacji* polskiego inżyniera Karola Adamieckiego. Przypomnijmy: w 1933 roku Diego Rivera namalował *mural* składający się z 27 części, gloryfikujący zasady pracy Henry Forda w przemyśle automobilowym (Detroit Institute of Arts). Zasady celowej, liniowo zorganizowanej, harmonijnej pracy artystka egzemplifikowała własnymi czasoprzestrzennymi formami. Rytm czasoprzestrzenny powiązany liczbowo tkwi „u podstaw każdego kształtu". Naukowa organizacja pracy, standaryzacja, szczerość i piękno materiałów budowlanych, planowe zaspokojenie potrzeb człowieka, współpraca artystów z naukowcami w utopii Katarzyny Kobro nie były przeciwieństwem ciemnych stron życia. Lecz były przeciwieństwem życia chaotycznego, podlegającego dezorganizacji, „przerafinowanego rozdygotania", nieskoordynowanej psychiki. Miały być jedynym warunkiem istnienia we współczesności. Tak, jak przed laty wołał *Komitet Twórczy Unowisu*: „Niesiemy nowe miasta. Niesiemy światu nowe rzeczy i inaczej je nazwiemy. (...) Stworzymy twórcze maszyny produkcyjne myśli, aby zapełnić nimi wyzwolone place".[34] Utopia *UNOWIS–u* niosła swobodę anarchii utopioną wkrótce w stalinowskim totalitaryzmie. Funkcjonalna utopia Katarzyny Kobro niosła ład, spokój, „lepsze jutro". W przebudowanych miastach mieliby zamieszkać przebudowani ludzie.

W kategoriach czysto praktycznych *Wychowanie przez architekturę* rozumiał holenderski architekt J. J. P. Oud. Szymon Syrkus w teście *Preliminarz architektury* (na łamach PRAESENS–u), funkcjonalizm rozumiał nie jako metodę działania, tak jak Katarzyna Kobro, lecz praktyczne spełnienie zadań architekta. Pisał: „Architektura nie jest tylko sztuką wyzyskania miejsca, lecz sztuką komponowania miejsca, sztuką architektonizacji i funkcjonalizacji przekrojów wnętrza bryły. (...) Funkcjonalizm jest skoordynowaniem kompozycji w czasie i przestrzeni. Funkcjonalne dzieło sztuki architektonicznej jest kompozycją okresu czasu, podzielonego na nierówne, ale zrównoważone pomiędzy sobą części, działające w ograniczonej przestrzeni w odstępach periodycznych. (...) Funkcjonalizm wyraża się w rozczłonkowaniu i usystematyzowaniu budowli na: elementy konstrukcyjne – szkielet dźwigający; elementy wtórne (...), elementy funkcjonalne – słupy–piony, w których koncentrują się wszelkie aparaty: (...) cały aparat mieszkaniowy, wszystkie maszyny manipulacyjne (...) gwoli opanowania jaknajmniejszym wysiłkiem trzech elementów świata materialnego: czasu, przestrzeni i energji".[35] Strzemiński w swoim tekście *Łódź sfunkcjonalizowana,* powstałym w latach 30., daje wizję urbanistyki zdrowego miasta ludzi pracy. Krytykuje przy tym Syrkusa, iż sfunkcjonalizowaną architekturą zaspokaja pragnienie wygody ludzi zamożnych.[36]

Katarzyna Kobro pomijała praktyczną stronę architektury i urbanistyki. Jej funkcjonalizm był metodą, jedyną, skutecznie wiodącą do celu; rzeźba przestrzenna była laboratorium badawczym, w którym artystka testowała tę metodę. Celem była przebudowa psychiki człowieka w kierunku jej uproszczenia, skorygowania w kierunku działań użytecznych dla zbiorowości, postępu, ale też dla wytworzenia emocji artystycznych

idących w kierunku konstrukcyjno-organizacyjnym. Byłaby to przeciwwaga dla „emocjonalno-marzycielskiego przeżywania", dla traktowania sztuki, a w tym i życia, w kategoriach „defetyzmu, laisser-faire-yzmu życiowego, witalizmu itp." Utopia Katarzyny Kobro jest utopią optymistyczną.

Katarzyna Kobro w swojej radykalnej, funkcjonalnej utopii wyrażała ogólne potrzeby ładu, wyrażone m.in. w rooseveltowskiej, pokryzysowej polityce amerykańskiej. Utopia jej także mogła zaspokoić aspiracje wyrażone w artykule Meyera Schapiro *O naturze sztuki abstrakcyjnej*, opublikowanym w 1937 roku przez trockistowski magazyn MARXIST QUARTERLY (Uniwersytet Columbia). Schapiro utrzymywał, że sztuka abstrakcyjna zakorzeniona jest w warunkach w których powstaje. Atakując sztukę abstrakcyjną, rozbijając złudzenie artystycznej niezależności wystawianej na działanie sił zewnętrznych, Schapiro uznawał wagę powiązań pomiędzy abstrakcjonizmem a społeczeństwem, do którego przynależy. Autor podważał tym samym komunistyczną krytykę sztuki abstrakcyjnej jako wytworu „rodem z wieży z kości słoniowej".[37]

Oblicze lat 30. określił w 1971 roku w swoim artykule Mieczysław Porębski. Streszczając jego poglądy i diagnozy podaję kilka tez: 1) Bauhaus pozbawiony swojego duchowego przywódcy idzie w kierunku bardziej praktycznym; 2) Niemcy skłaniają się w kierunku *nowej rzeczowości*, Włosi ku *malarstwu metafizycznemu*, Francuzi ku *nowym siłom*, intymizmowi; 3) KOMSOMOLSKA PRAWDA zakłada, że ludowi radzieckiemu bardziej niż malarstwo potrzebny jest film i fotografia; 4) odchodzi niefrasobliwość, śmiałe obyczaje, ekstrawagancje lat *charlestona*; 5) wraca sentymentalizm, tęsknota za silnym autorytetem (niekoniecznie intelektualnym); 6) w sztuce przychodzi potrzeba wielkich, wizjonerskich kreacji (przykład – *Guernica* Picassa, „sztuka inna" – Kandyński, Chagall, Aleksej Jawlensky, Paul Klee); 7) w filozofii to lata „zaprawionego sceptycyzmem racjonalizmu i pozytywizmu (...) antyutopii Huxleya i Witkacego"; 8) narasta poczucie przynależności narodowej; 9) toczy się dyskurs między biologiczną witalnością i lewicowością młodzieży *Grupy Krakowskiej*, ludyzmem Leona Chwistka a potrzebą „budowy życia" na racjonalnych, „mózgowych" zasadach Strzemińskiego (dodajmy: i Katarzyny Kobro).[38] Dodajmy jeszcze: w 1933 roku Witold Gombrowicz w *Ferdydurke* poddał gryzącej ironii populację Młodziaków.

W 1937 roku Katarzyna Kobro odpowiedziała na ankietę zredagowaną przez magazyn GŁOS PLASTYKÓW w związku z otwarciem w Warszawie *Salonu Rzeźby* **(*Teksty,* s. 164–165)**. Pytania ankiety brzmiały: *1) Jaka jest Pani – Pana ideologia artystyczna (stosunek do zagadnień plastyki)? 2) Jaki jest pogląd Pani – Pana na stan rozwoju i problemy współczesnej rzeźby polskiej? 3) Jaki jest stosunek Pani – Pana do rzeźby francuskiej?* Katarzyna Kobro w pierwszej części wypowiedzi zawarła zwięzłą ideologię rzeźby jako części przestrzeni, jako laboratoryjnego badania decydującego o architekturze przyszłych miast, jako czasoprzestrzennego rytmu, który staje się rytmem ruchu tłumów i jednostek. Pisała o wierze w zwycięstwo aktywnego intelektu i wyższych form organizacji życia nad irracjonalizmem i chaosem, o wierze w zwycięstwo postępowych form organizacji, o wierze w nową epokę wielkiej budowy życia. Niektóre zdania z tego wyznania wiary mają szczególne piękno i niosą nadzieję, która zdaje się przekraczać ramy społecznej utopii. Wydaje się przy tym, że nikt poza Katarzyną Kobro nie wydał surowszego i podobnie bezkompromisowego osądu nad sztuką polską lat 30. Sąd ten odnosi się nie tylko do rzeźby, lecz do „akademizmu urzędowo-biurokratycznego", do dostawców pomników zaspokających megalomanię sfer biurokratycznych. Osądza najsurowiej „narodowość" dzieł Stanisława Szukalskiego, przypominającą „współczesną rzeźbę hitlerowską", jego „tupet", który „znalazł dobrze przygotowany grunt przez (...) bezmyślność O.N.R.". Stwierdza, że brak wartości artystycznych przykrywa się bezmyślnym naśladowaniem niemieckiej secesji, przekonując społeczeństwo, że to sztuka narodowa – polska. Nie zapominajmy, że łódzki malarz realista Wacław Dobrowolski, założyciel grupy *Ryngraf* i redaktor pisma POLSKA DRUGA, prześladowca wszelkich przejawów modernizmu, a przede wszystkim, otwarty wróg koncepcji Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, był zwolennikiem Stacha z Warty Szukalskiego i *Rogatego serca*. Wypowiedź Katarzyny Kobro przekracza sprawy plastyki, przechodzi na grunt polityki. Nie zapominajmy, że Katarzyna Kobro i Strzemiński byli bliskimi znajomymi, a może nawet byli zaprzyjaźnieni z Jerzym Stempowskim, jednym z najświatlejszych umysłów ówczesnej Polski. Był on eseistą, politykiem, przeciwnikiem systemów totalitarnych, masonem, a w latach powojennych współpracował z Jerzym Giedroyciem na łamach KULTURY.

Jedynymi partnerami Katarzyny Kobro wśród odpowiadających na ankietę byli Maria Jarema i Henryk Wiciński. Podobnie jak Katarzyna Kobro, Jarema zadaje pytanie, czym jest polska sztuka narodowa i odpowiada: „Huculi, krakowianki, ułani, szarża, armaty. Czyli literatura i tania propaganda, wszystko z wyjątkiem problemu plastycznego" i dalej pisze: „Sztuka, jak wszelka wiedza, jest międzynarodowa. (...) Każdy niedorozwinięty umysłowo obywatel może powiedzieć, że należy pielęgnować chociażby pseudo-sztukę, byleby swoją, rodzimą, narodową". Wiciński pisał o rzeźbie m.in.: „Rozpoczęliśmy epokę patosu życia. Zamiast tajemnic bytowych, materialna energia płynąca w życie. Radość odkryć, form zmysłowych wzroku, ruchu człowieka w przestrzeni. Rzeźba wzroku, a nie wspomnień minionej chwały, czy wspomnień życia. Odrzucam patos historyczny, a nie patos historii. Materia kształtująca, która jest skupioną energią plastyczną. Rzeźba staje się punktami wyjścia w życiu wzrokowym widza". Jarema i Wiciński byli jedynymi polskimi artystami (poza starszą generacją) w latach 30., rozumiejącymi rzeźbę w kategoriach formy i oddziaływań nie tylko estetycznych. Zaczynając od ciężkich brył materii, od ledwo zaznaczonej jakby na kamieniu twarzy (Wiciński), od spiętrzonych, a potem wyzwalających się w stronę przestrzenności i lekkości form (Jarema), rzeźba obojga przez energię materialności zaznaczała odrębność od *Kompozycji przestrzeni* Katarzyny Kobro. Jednak szkoła myślenia kubistycznego przez którą oboje przeszli, dążenie ku rozwiązaniom przestrzennym powoduje, że byli nie tylko młodymi, komunizującymi buntownikami, zapraszającymi „weteranów" awangardy dla wymiany poglądów, lecz jedynymi partnerami.

Na pytania ankiety odpowiedziało trzynastu rzeźbiarzy. Poza omówioną trójką wszyscy zaprezentowali rzeźbę portretową (najczęściej głowy), jedynie Jan Szczepkowski *Anioła dekoracyjnego*. Stanisław Majchrzak oświadczył, że nigdy nie zastanawiał się nad swoją ideologią artystyczną, Alfons Karny, że szuka odwiecznego spokoju i odwiecznej radości estetycznej. Szczepkowski wyrażał uwielbienie dla sztuki ludowej, zaś Zygmunt Gawlik apelował o zwiększenie funduszy na zamówienia państwowe. August Zamoyski, którego wczesną twórczość cenił Strzemiński, usprawiedliwiał swój brak odpowiedzi. Na ankietę nie odpowiedzieli ani Edward Wittig, ani Henryk Kuna, ani Marian Wnuk, zaś Xawery Dunikowski zaprezentowany był tylko reprodukcjami. Zaiste surowość Katarzyny Kobro była uzasadniona.[39]

W 1939 roku rozpoczęła się II wojna światowa, armia niemiecka przekroczyła zachodnią granicę Polski, zaś rosyjska jej wschodnią granicę. Kataklizm przewidywały przenikliwe umysły. Stempowski w *Eseju dla Kasandry* cytował słowa Szymona Askenazego datując je na rok 1932: „Tylko zupełnie naiwni mogą sobie wyobrazić, że Polska może toczyć wojnę inaczej niż na dwa fronty. Niemcy nie mogą przekroczyć granicy pod Zbąszy-

niem bez tego, aby Rosjanie nie przekroczyli jej ze swej strony pod Baranowiczami. Trzeba się liczyć z najprostszym mechanizmem takich wypadków. Przed uderzeniem na Polskę Niemcy zgromadzą przeważające siły i zapewnią sobie neutralność czy bezczynność mocarstw zachodnich. Będzie więc bardzo prawdopodobne, że prędzej czy później zajmą kraj i dojdą do Baranowicz. Czy Rosjanie mogą czekać aż Niemcy dojdą do ich granicy? Nie. Elementarna przezorność każe im już wcześniej przekroczyć granicę i zająć, co się da, aby mieć coś w ręku przy pertraktacjach z Niemcami i w razie możliwego konfliktu trzymać ich jak najdalej od własnych granic. Czy tego dnia Unia Sowiecka będzie w aliansie z Niemcami, czy też z Anglią i Francją czy nawet z nami, będzie to zależne od gry aliansów na ten dzień, ale bynajmniej nie zmieni sprawy. Przejście granicy i zajęcie wschodniej części Polski będzie w owej chwili dla Rosji sprawą nierównie pilniejszą od gry aliansów".[40]

Katarzyna Kobro i Strzemiński, gdy wiosną 1940 roku wrócili do Łodzi z wojennej tułaczki, znaleźli się jak na pustyni. Łódzka inteligencja, w tym artyści, została przymusowo wysiedlona do Generalnej Guberni z włączonego do III Rzeszy Litzmannstadtu, przeżywając przedtem udrękę obozu przejściowego na ul. Łąkowej. Byli to m.in. Stefan Wegner, Bolesław Hochlinger, Helena Loria–Landecka, Marian Minich. Nie miało to nic wspólnego z dobrowolną emigracją. Nawet Dobrowolski musiał wyprowadzić się z Łodzi. Karol Hiller został rozstrzelany dlatego, że nie podpisał *Volkslisty*. Mosze Broderson zbiegł do Rosji. Aniela Menkesowa zginęła w getcie lwowskim. W łódzkim getcie znaleźli się m.in. Józef Kowner, Sara Majerowiczówna, Julian Lewin, Pinkus Szwarc, Maurycy Trębacz. Pozostał Niemiec, Jerzy Ryszard Krauze, malarz kubista, członek łódzkiego zarządu ZZPAP. Ułatwił dramatyczne poszukiwania dzieł obojga. Katarzyna Kobro i Strzemiński pozostali w Łodzi. Natomiast zarówno jej dzieła, jak też dzieła jej męża oraz przyjaciół–artystów, zgromadzone w *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, uznane zostały za wartości zdegenerowane, wystawione na pośmiewisko i skazane na zagładę.

Antonina Kłoskowska rozumie naród jaką ważną, lecz jedną z wielu zbiorowości społecznych, jako szeroką i złożoną wspólnotę wyobrażoną i realizowaną przez kulturę. „Jednostka ludzka jest umieszczona lub sama sytuuje się w obrębie (...) różnorodnych związków nie wyczerpując się w powiązaniu z żadnym z nich bez reszty, a z każdego czerpiąc pewne elementy swego samookreślenia". Autorka pisze dalej: „Włączanie we wspólnotę narodową można byłoby uznać za część socjalizacji". Dokonuje się ono częściowo bezrefleksyjnie w dzieciństwie przez naśladowanie dojrzałych członków społeczności, przyswajanie języka. Symbole i wartości przynależne wspólnocie narodowej przyswaja się w procesie kulturalizacji. W tym procesie ważną rolę odgrywają kontakty z treściami kultury, z artystami, uczonymi i ich dziełami. Człowiek jednak nosi w sobie zakodowane we własnej świadomości przekazy symboliczne. Własną kulturę zna się z „pierwszej ręki", o obcej się „wie". Lecz Kłoskowska zaleca tutaj powściągliwość, bowiem takie rozróżnienie może rodzić stereotypy. Zatem, powiada autorka, w rozważaniach na temat narodowości należy uwzględniać identyfikację narodową i przyswojenie kultury tj. walencję[41], dodajmy jeszcze: miejsce.

Do jakiej zatem przynależności narodowej zaliczyć Katarzynę Kobro? Niemka o korzeniach nadbałtyckich (*Baltendeutsch*), skoro dzieciństwo i wczesną młodość spędziła na Łotwie, lecz nie poznała języka? Rosjanka, z matki Rosjanki, język rosyjski był językiem przyswojonym w dzieciństwie, podobnie jak kultura, której była twórcą i której nauczała; prawosławie było religią jej dzieciństwa, lecz mieszkała w Rosji tylko 5 lub 6 lat, a wyjechała gdy miała zaledwie 23 lata? Wybrała Polskę jako miejsce bycia razem z najbliższym człowiekiem i mieszkała w niej ponad 25 lat, czyli najdłużej w życiu. Przyswoiła polską kulturę i to, co sama dla niej stworzyła było najistotniejsze w okresie, w którym ją tworzyła, lecz docenione kilkadziesiąt lat później. Kultury tej również nauczała. Ale obcy był jej szowinizm i nietolerancja. Przyswoiła sobie język polski, lecz w stopniu niedoskonałym. Jej identyfikacja narodowa pozostała rosyjska, natomiast walencja rosyjsko–polska. Była skazana na podwójność.

Uciekała w 1915 roku przed Niemcami, rok później uciekała przed nienawiścią Rosjan w stosunku do Niemców, potem uciekła z Rosji. W 1939 roku razem z mężem i dzieckiem uciekała przed Niemcami, a następnie przed Rosjanami uciekała do domu. Ale domu już nie zastała, nie zastała też stworzonych przez siebie dzieł. Wtedy jednak już nie miała dokąd uciec.

Czesław Miłosz odnosi do sytuacji intelektualisty w Polsce Ludowej instytucję znaną na Bliskim Wschodzie pod nazwą *ketman* i służącą obronie islamu przed niewiernymi. Miłosz cytuje za Josephem Arthurem de Gobineau, francuskim XIX–wiecznym myślicielem i dyplomatą: „posiadacz prawdy nie powinien wystawiać swojej osoby, swego majątku i swego poważania na zaślepienie, szaleństwo i złośliwość tych, których Bogu spodobało się wprowadzić w błąd i utrzymać w błędzie. (...) Jednakże są wypadki, kiedy milczenie nie wystarcza, kiedy może ono uchodzić za przyznanie się (...) trzeba wtedy wyrzec się publicznie swoich poglądów, ale zaleca się użyć wszelkich podstępów, byleby tylko zmylić przeciwnika".[42] Być może *ketman* pozwolił Strzemińskiemu w latach 1939–1945 stworzyć cykle rysunkowe, będące najbardziej przejmującym świadectwem czasów. Katarzyna Kobro nie tworzy, jest zbiedzona, prawdopodobnie już chora. W przededniu wyzwolenia Łodzi pali swoje drewniane rzeźby.

Podpisanie listy rosyjskiej poskutkowało dramatycznym rozpadem małżeństwa, walką o dziecko, szeregiem procesów zakończonych uniewinnieniem w 1950 roku.

Na powojenną inaugurację działalności Muzeum Sztuki w 1948 roku, w nowo otrzymanym gmachu, Strzemiński projektuje *Salę neoplastyczną*. Jest to miejsce dla obrazów artystów związanych z neoplastycyzmem (*Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*) i dla *Kompozycji przestrzennych* Katarzyny Kobro. Artystka podarowała je Muzeum w 1945 roku. Podobne wnętrza projektowali razem, m.in. w 1929 roku, na *Powszechną Wystawę Krajową* w Poznaniu. Ukazywały one wtedy związki architektury i malarstwa w odniesieniu do wnętrz użytkowych. Inaczej *Sala neoplastyczna*, była i jest ona całością, w której obrazy, rzeźby i architektura uwydatniona przez barwne płaszczyzny (kolory podstawowe + czerń, biel, szarość) dopełniają swoje wartości, a zatem jest to miejsce realizacji idei czasoprzestrzeni.[43] A zarazem jest koniecznym miejscem dla *Kompozycji przestrzennych* Katarzyny Kobro, eksponowanych na specjalnie zaprojektowanych szklanych postumentach. Po otwarciu galerii muzealnej napisano wiele pochwalnych artykułów, żaden jednak nie odniósł się do *Sali neoplastycznej*, a tym bardziej do *Kompozycji przestrzennych*. Utopie nowego ładu wkrótce miały ustąpić miejsca ładowi socrealizmu. Pisanie o utopiach było niebezpieczne. W 1950 roku *Salę neoplastyczną* pobielono, a *Kompozycje przestrzenne* musiały zostać schowane. *Salę* zrekonstruowano w 1960 roku.

Rzeźba polska po 1945 roku wierna była kierunkom tradycyjnym. Był to akademizm, dosadny realizm, czasem złagodzony klasycyzmem, monumentalność pomników. Tworzyli i jednocześnie nauczali: Dunikowski, Wnuk, Franciszek Strynkiewicz, Tadeusz Breyer, w Łodzi Elwira i Jerzy Mazurczykowie (niechętni nowościom, a w szczególności Strzemińskiemu). Nawiązywały się kontakty ze sztuką zachodnią, przede wszystkim

francuską, w Warszawie był w niej zorientowany Stażewski, w Krakowie Tadeusz Kantor. Zainteresowania te dotyczyły jednak malarstwa. Osobną i bardzo znaczącą pozycję zajmowała Jarema. Po 1945 roku tworzy wprawdzie niewiele rzeźb, lecz przerzucają one most pomiędzy awangardą lat 30. i nową abstrakcją po 1945 roku. Są one dynamiczne, ażurowe, stanowią komplementarną całość z jej malarstwem. Nie ma jednak dowodów, by sądzić, że Katarzyna Kobro i Jarema miały po wojnie jakieś kontakty. Katarzyna Kobro żyła w izolacji.

Picasso bezpośrednio po wojnie namalował niebieską martwą naturę z garnkiem i świecą, w stylu późnego kubizmu. *Martwa natura* stała się symbolem czasów.

W stylu późnego kubizmu, w 1948 roku, Katarzyna Kobro wyrzeźbiła trzy *Akty* kobiece **poz. kat. I.23.–I.25.**. Kontrasty form półkulistych i ściętych, zaznaczający się światłocień spowodowany grą wypukłości i wklęsłości, głowy o znacznym stopniu deformacji, bardziej przypominające dziób ptaka niż ludzką głowę, skulenie całej postaci, ciężkie kształty dojrzałej kobiety – te wszystkie cechy ukazują ekspresję, nieznaną w aktach z lat 20. *Akt (6)* stojący jest bardziej monumentalny, choć w proporcjach nie różni się od siedzących. Szczególnie na nim widać charakterystyczne ciągnięcie formy gwałtownie przerywane nagłą zmianą kierunku. *Akt dziewczęcy* **poz. kat. I.26.** jest inny – ażurowy, o rozpoznawalnej prawdzie kształtów. Forma jest delikatna, wyciągnięta jakby jednym ruchem, nie ma dramatycznych zatrzymań, zmian kierunku. Akt ten zapowiada może powrót do myślenia w kategoriach formy i przestrzeni, może nową czasoprzestrzenność, lecz odnoszącą się do ciała. Wszystkie te późne rzeźby są również zmysłowe, jak i akty z lat 20. Różnica polega na komplikacji kształtu rzeźb z lat 40. i prostocie, niemal klasycznej, tych z lat 20. We wczesnych – kubistyczna forma jest zintegrowana, w późnych – następuje jej jakby rozbicie, nie dotyczy to tylko *Aktu dziewczęcego*. Ponieważ Katarzyna Kobro nie uczestniczyła w żadnej wystawie po 1945 roku i nikt (poza modelką, córką, przyjaciółką i sztukatorem) nie wiedział o jej rzeźbieniu, przeto akty te nie stały się symbolem czasów.

Nie było w krytyce dotyczącej rzeźby polskiej lat 1945–1949 świadomości istnienia artystki, której twórczość można by zestawić ze współczesną rzeźbą europejską. Poza Jaremą, ale i ona wkrótce przestała rzeźbić z artystycznych jednak, nie egzystencjalnych powodów.

Krąg wiodący od ciała rzeźby przez czasoprzestrzeń do ciała zdezintegrowanego zamknął się.

lipiec 1998

1. Wyjazd rodziny Kobro z Rygi i przybycie do Moskwy nastąpiły w związku z ewakuacją miasta przed zajęciem go przez nacierające, zwycięskie wojska niemieckie. Klęski ponoszone przez wojska rosyjskie podczas I wojny światowej rozbudziły w społeczeństwie uczucia patriotyczne podsycane przez oficjalną propagandę. Uczucia te dzielili także artyści awangardy np. Malewicz projektował plakaty w stylu przypominającym rosyjski *łubok*, z tekstami Majakowskiego, skierowane przeciwko niemieckiemu agresorowi (por.: np. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa 1982, s. 30). Niemcy w Rosji, reprezentujący grupy zawodowe związane z przemysłem i handlem, w obliczu klęsk wojennych traktowani byli jako szpiedzy wrogiego mocarstwa. Być może to nastawienie spowodowało wyjazd Katarzyny Kobro (wraz z ojcem?) ze stolicy do Archangielska. Los Katarzyny Kobro zdawał się być naznaczony zarówno jej rosyjsko–niemieckim pochodzeniem, jak wojnami i rewolucjami.

2. Wydarzenia kulturalne w Moskwie lat 1915–1917 por.: J. E. Bowlt, *„Artists of the world, disunite!"*, w: kat. wyst. *Russian Avant–Garde 1908–1922*, Leonard Hutton Galleries, New York 1971; S. Bodine (opr.), *Chronology,* w: ibidem; Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...*, s. 64; W. Woroszylski, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984; N. Guryanova (zest.), *Chronology of Russian Art, 1915–1932,* w: kat. wyst. *De Grote Utopie. De Russische Avant–Garde 1915–1932*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1992, s. 28–35; *Biographies of the Artists*, w: ibidem, s. 807–836.

3. Szkolnictwo artystyczne w Moskwie 1917–1920 por.: *Glossary*, w: kat. wyst. *De Grote Utopie ...*, s. 63–85; *Biographies of the Artists*, w: ibidem, s. 807–836; N. Adaskina, *The Place of Vkhutemas in the Russian Avant–Garde*, w: kat. wyst. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant–Garde 1915–1932*, Guggenheim Museum, New York 1992, s. 283–285; Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...*, s. 61, 285.

4. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam* (pod red. J. Zagrodzkiego), Łódź 1988, s. 157.

5. V. Rakitin, *The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on Two Artistic Careers*, w: kat. wyst. *The Great Utopia ...*, s. 28; W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej ...*, s. 154–155.

6. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 44.

7. A. B. Nakov, *Suprematism after 1919*, w: kat. wyst. *Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky. The Suprematist Stright Line*, Annely Juda Fine Art Gallery, London 1977, s. 9, 10; M. Lamač, J. Padrta, *Idea suprematyzmu*, w: *Kazimierz Malewicz. Zeszyt teoretyczny Galerii GN* (red. S. Bojko, L. Brogowski, M. Kurewicz), Gdańsk 1983, s. 73; J. Clair, *Malewicz, Uspienski i przestrzeń neoplatońska*, w: ibidem, s. 99; E. Kowtun, ***, w: ibidem, s. 107–108.

8. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania ...*, s. 129 (219).

9. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, BIBLIOTEKA *„a.r."*, nr 2, Łódź 1931, s. 19.

10. A. Shatskikh, *A Brief History of Obmokhu*, w: kat. wyst. *The Great Utopia ...*, s. 257–265.

11. *The Great Utopia ...*, il. 294, 295, 296.

12. W. Woroszylski, *Życie ...*, s. 330–331.

13. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej ...*, s. 158; O. Brik, *Do przemysłu! (1923)*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa* (wyb. opr. E. Grabska, H. Morawska), Warszawa 1969, s. 320–322.

14. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 55.

15. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 55–56; Pojęcie pestka–bryła zawdzięczam Pani Prof. Krystynie Zwolińskiej, która w latach 60., chyba jako pierwsza w Łodzi, publiczny odczyt poświęciła twórczości Katarzyny Kobro.

16. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., il. 6–13.

17. *Encyklopedia Powszechna PWN*, T. 3, Warszawa 1975, s. 137.

18. A. Pevsner, N. Gabo, *Manifest realistyczny (1920)*, w: *Artyści o sztuce* ..., s. 334–342.

19. P. Mertens, *The first abstract sculptures 1917–1919. An appreciation of contemporaries in Belgium*, w: kat. wyst. *Georges Vantongerloo*, Corcoran Gallery of Art, Washington 1980, s. 30–32.

20. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., il. 25–28.

21. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., s. 41–42.

22. W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, w: W. Strzemiński, *Pisma*. Zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Zofia Baranowicz. Wrocław 1975, s. 49.

23. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., s. 44.

24. Zob.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania* ..., s. 284–285, 288.

25. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., s. 63.

26. Komputerowe rysunki płaszczyzn rzutowych wykonał Radosław Kurczewski.

27. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., s. 79.

28. U. Czartoryska, *Przestrzeń i czas jako wyzwanie. Dwie odpowiedzi*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 35.

29. Abstraction–Création, 1933, nr 2, s. 18, 30, 31, 39, 41, 6, 27, 46.

30. C. Giedion–Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Zurich 1937, s. 14, 140, 142, 147.

31. R. Alley, *Barbara Hepworth's Artistic Development*, w: kat. wyst. *Barbara Hepworth*, The Tate Gallery, London 1968, s. 11, il. 16.

32. Komunikat grupy *„a.r."* nr 1, w: *Władysław Strzemiński in memoriam* ..., s. 177.

33. W. Strzemiński, *Aspekty rzeczywistości*, w: W. Strzemiński, *Pisma* ..., s. 273.

34. Zob.: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania* ..., s. 300.

35. J. J. P. Oud, *Wychowanie przez architekturę*, Praesens, 1926, nr 1, s. 4–5; S. Syrkus, *Preliminarz architektury*, ibidem, s. 14, 15, 16.

36. W. Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, w: W. Strzemiński, *Pisma*, s. 324–254.

37. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1992, s. 47.

38. M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, Muzeum Sztuki, Łódź 1971, s. 46–55; zob. także: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa 1991.

39. *Ankieta rzeźby*, Głos Plastyków, 1937, nr 1–7, s. 33–46. Na *Ankietę* odpowiedzieli: Ludwik Puget, Jan Szczepkowski, Zygmunt Gawlik, August Zamoyski, Józef Klukowski, Stefan Zbigniewicz, Alfons Karny, Stanisław Majchrzak, Stanisław Tracz, Katarzyna Kobro, Maria Jarema, Jacek Puget, Henryk Wiciński.

40. J. Stempowski, *Eseje dla Kasandry*, Kraków 1981, s. 34.

41. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 103–112.

42. C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 71–72.

43. D. Ronte, *Räume für die Kunst*, w: kat. wyst. *Władysław Strzemiński 1893–1952*, Kunstmuseum, Bonn 1994, s. 58–63. Autor umieszcza *Salę neoplastyczną* w szeregu *Gesamtkunstwerk*–ów, jakimi były: m.in. wystawa secesji w Wiedniu w 1902 r., *Abstraktes Kabinett* Lisickiego, *Merzbau* Kurta Schwittersa, projekty wystawiennicze Fredericka Kiesslera w Wiedniu w 1924 r. i w Nowym Jorku w 1942 r., a we współczesności odnosi np. do przestrzeni Jamesa Turrela, Waltera Pichlera, Korneliusa Koliga.

Janusz Zagrodzki

Wewnątrz przestrzeni

Najzdolniejsza z młodych, rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu europejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych, nie są naśladownictwem Malewicza, a twórczością równoległą.

Władysław Strzemiński, 1922[1]

Przestrzeń czterowymiarowa, wielowymiarowa, czasoprzestrzeń, to pojęcia właściwie niewyobrażalne. Już określenie trójwymiarowej przestrzeni sprawiało ogromną trudność i to zarówno fizykom jak i artystom. Oparta na zbiegu linii perspektywa jest w stanie przekazać jedynie namiastkę głębi na płaszczyźnie. Jak przedstawić nieskończoność przestrzeni? Jak wyjaśnić istotę zmian zachodzących w czasie, ujawnić, co naprawdę dzieje się w konkretnym obszarze, przewidzieć, co wydarzy się gdzie indziej? Ogólna teoria względności zaproponowana przez Einsteina w roku 1915, spowodowała, że czas i przestrzeń, dotychczas niezmienne w swojej trwałości, przeobraziły się w wielkości dynamiczne, stając się podstawą wizji ciągle rozszerzającego się wszechświata. A udowodniona przez Penrose'a i Hawkinga idea wielkiego wybuchu zapoczątkowała nowy proces przemian. Czas i przestrzeń tworzą jeden skończony układ odniesień, bez wyraźnie oznaczonych krańców, którego wyróżnikiem jest zmienna gęstość materii. Jeśli chcielibyśmy odnaleźć jakąś specyficzną cechę, oddzielającą zdecydowanie działania artystów awangardy od ich poprzedników, to moim zdaniem jest nią właśnie stosunek do przestrzeni. Odczuwanie jej w różnych wymiarach, przyjmowanie jako swoistego medium, zawierającego w sobie konkretne formy, złączone lub odizolowane od siebie.

Przestrzeń w dziełach twórców międzynarodowej awangardy przestała być pustką rozciągającą się wokół przedmiotów, której rola ograniczała się do wywołania relacji optycznych istniejących między nimi, czy też uchwycenia różnicy między poszczególnymi planami a płaszczyzną tła. Jest zarazem nieporuszona i pełna ruchu, wydaje się żyć i oddychać, bezforemna, choć jest źródłem wszystkich form, bezimienna, choć jest początkiem wszystkiego, co posiada nazwę. Przez nią wszystkie struktury uzyskują znaczenie, wyrażają uniwersalne życie, które przez nie przepływa. Nie jest już otoczką utworzoną wokół przedmiotów, lecz ich esencją, uzasadnieniem istnienia form i podziałów wewnętrznych. Właśnie tak rozumiana przestrzeń stała się podstawą budowy rzeźb Katarzyny Kobro.

Rekonstrukcja twórczości

Dokonania Kobro przez wiele lat pozostawały na uboczu dociekań krytyków i historyków sztuki. Autorzy tekstów, poruszających problemy awangardy międzywojennej, zaznaczali jej obecność bardziej z konieczności, niż z rzeczywistej chęci przybliżenia tej nieprzeciętnej osobowości. Jednym z powodów, dla których dorobek artystyczny rzeźbiarki tak długo nie mógł uzyskać należnej mu oceny, były tragiczne wydarzenia drugiej wojny światowej. Szereg prac w myśl założeń głoszonych przez propagandę nazistowską zostało rozmyślnie zniszczonych. Cykl *Kompozycji przestrzennych*, przechowywany obecnie w łódzkim Muzeum Sztuki, pomogło uchronić od zagłady szczęśliwe zrządzenie losu.[2] Inną ważną przyczyną, pomijania indywidualnych osiągnięć Kobro, była specyficzna atmosfera, jaka wytworzyła się wokół poszukiwań awangardy i w następstwie spowodowała schematyczną zasadę oceny dorobku poszczególnych twórców, podporządkowaną legendom Mieczysława Szczuki i Władysława Strzemińskiego. Ich praca artystyczna w wielu opiniach górowała nad innymi i najszybciej doczekała się uznania. Większość zwolenników działalności Strzemińskiego do praktyki artystycznej jego żony odnosiła się z dystansem, przyjmując z niedowierzaniem nowatorskie układy przestrzenne. Jako przykład typowej krytyki tego okresu może posłużyć tekst Ignacego Witza: „prace Kobro były wśród dzieł naszych rzeźbiarzy awangardowych pozycją niechybnie galanteryjną, wyraźnie estetyzującą".[3] Często jej nazwisko w ogóle nie było wymieniane.[4] Jeszcze w 1979 roku Andrzej Turowski, twórca pojęcia „konstruktywizm polski", przedstawiając tezy zawarte w pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*[5] pisał: „Teoria unizmu w rzeźbie przypomina sformułowania *Manifestu realistycznego* [Gabo i Pevsnera][6]. Dokonano tutaj podobnej identyfikacji idei rzeźby z pojęciami czasu i przestrzeni, nastąpiła podobna negacja bryły... Absolutyzacja przestrzenna dzieła, kierującego się ku sobie ale rozproszonego w nieokreślonej przestrzeni, pozbawiła je rzeczywistej nośności komunikacyjnej. Wyidealizowana przestrzeń, bez punktu odniesienia, stała się tak samo absurdalna, jak wyabstrahowany przedmiot". Istotę dociekań Strzemińskiego widział Turowski w architektonicznej utopii, dzięki której: „myśl uzyskała nowy sens, wykraczając poza analityczne postulaty sformułowane w odniesieniu do rzeźby".[7]

Kiedy w połowie lat 60. rozpoczynałem badania nad twórczością Kobro znano trzynaście rzeźb jej autorstwa, większość ze zbiorów łódzkiego Muzeum, sześć *Aktów* (dwa w zbiorach córki), sześć *Kompozycji przestrzennych* i jedną *Rzeźbę abstrakcyjną*. Intensywne poszukiwania doprowadziły do odzyskania jeszcze dwóch kompozycji. Pozostałych, zwłaszcza najwcześniejszych oraz tych, które powstały w okresie przygotowywania wystawy w Krakowie w 1935 roku, nie udało się odnaleźć. Mimo, iż rzeźby, od początku istnienia Muzeum znajdowały się w stałej ekspozycji, pozwalały określić istotę jej dzieła jedynie w dużym przybliżeniu. Wyjątek stanowił wspomniany już zespół *Kompozycji przestrzennych* przekazany przez autorkę w końcu 1945 roku, którego analizę ułatwiała wspólna praca teoretyczna Kobro i Strzemińskiego. Odszukanie drobnych informacji rozproszonych w katalogach, czasopismach i archiwach umożliwiło mi odtworzenie kierunku rozwoju twórczości w najwcześniejszym okresie, m.in. w Moskwie i Smoleńsku. Odnalezione fotografie rzeźb, a także obrazy Strzemińskiego, wystawiane niegdyś w Muzeum Kultury Artystycznej, sytuują artystów wokół dwóch przeciwstawnych postaw: Władimira Tatlina z jednej, a Kazimierza Malewicza z drugiej strony. W chwili przyjazdu do Polski oboje dysponowali dorobkiem stawiającym ich w pierwszej linii awangardy lat 20.[8] Dokumenty dotyczące dzieł z okresu ograniczonego latami 1920–1924 ujawniają istnienie sześciu rzeźb Kobro, z metalu, drewna i szkła oraz dwóch obrazów malowanych olejem na szkle. Są to: *ToS 75 – Struktura*, 1920; *Konstrukcje wiszące (1)* i *(2)*, 1921, być może identyczne z wzmiankowanymi przez Strzemińskiego rzeźbami suprematycznymi; *Rzeźby abstrakcyjne (1), (2)* i *(3)*, 1924; *Kompozycje abstrakcyjne (1)* i *(2)*, 1924. Spośród nich w zbiorach

polskich przetrwały tylko dwie prace, przekazane jako depozyt łódzkiemu Muzeum w ramach zgromadzonej przez grupę *„a.r." Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej: Rzeźba abstrakcyjna (1)* i *Kompozycja abstrakcyjna (1)*.[9] Uzupełnienie tego zespołu stanowiły gipsowe *Akty (1), (2)* i *(3)*, ofiarowane do zbiorów Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki w Łodzi im. J. i K. Bartoszewiczów, o nie ustalonej dacie powstania, odlane najprawdopodobniej przed 1925 rokiem: „dzieła zajmujące doskonałym opanowaniem rzeźbiarskiej formy, ścisłą i celową logiką i architektoniką bryły" – jak pisał w kwietniu 1930 roku Przecław Smolik,[10] organizator Muzeum, przewodniczący Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi. Również dr Marian Minich, wieloletni dyrektor Muzeum[11], przywiązywał ogromną wagę do eksponowania rzeźb Kobro.

Zachowane dzieła zostały poddane szczegółowej analizie. Składająca się z sześciu form *Rzeźba abstrakcyjna (1)* stała się podstawowym źródłem wiedzy, pozwalając poznać zasady budowy charakterystyczne dla tej fazy twórczości. Elementy konstrukcyjne rzeźby, 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, modułem, z którego Kobro wyprowadziła wszystkie wymiary. Położenie poszczególnych form zostało ściśle obliczone – lemniskata umieszczona jest w płaszczyźnie przecinającej prostopadle bazę po przekątnej podstawy, w tej samej płaszczyźnie znajduje się średnica osadzonej na drucie kuli i przekątna podstawy małego prostopadłościanu, umocowanego na tafli szklanej. Jedna z tafli, równoległa do lemniskaty, ma kształt prostokąta, druga, równoległa do krawędzi podstawy, jest również czworoboczna, lecz o dwóch bokach ustawionych skośnie do pozostałych części konstrukcyjnych rzeźby. Kluczem układu jest kula, której ruch ogranicza forma lemniskaty, wkomponowana pomiędzy proste prostopadłe do podstawy, wyznaczone przez krawędzie płaszczyzn szklanych.[12] Rzeźba nie miała szczęścia do popularyzatorów sztuki, przedstawiających ją na wystawach. Zrozumienie konieczności właściwego połączenia części i precyzyjnego zestawienia zawartych w nich układów liczb sprawiało organizatorom ekspozycji trudności nie do przezwyciężenia. Właściwe montowanie i fotografowanie rzeźby było możliwe jedynie wówczas, gdy autorka sprawowała osobisty nadzór nad jej ustawieniem. Sytuacja z małymi wyjątkami powtarza się do dzisiaj. Nawet na wystawach indywidualnych i w stałej ekspozycji muzealnej formy ulegają przypadkowym przemieszczeniom zniekształcając prostotę układu. Podobne problemy towarzyszyły zapewne wszystkim rzeźbom Kobro z tego okresu.[13]

Indywidualna prezentacja dzieł Kobro i Strzemińskiego na przełomie 1956 i 1957 roku w Łodzi i Warszawie ujawniła brak możliwości zobrazowania pełnego dorobku rzeźbiarki. Ten sam zestaw okoliczności wyniknął w czasie przygotowywania wystawy grupy *„a.r."*. Przypadek sprawił, że w czasie reorganizacji Muzeum Sztuki w 1966 roku, wśród materiałów nie zinwentaryzowanych, odnalazłem ważny fragment *Rzeźby przestrzennej (1)* z 1925 roku. Rzeźba odtworzona według mojego projektu zapoczątkowała serię rekonstrukcji[14], kształtowanych w oparciu o odnalezione fotografie i stosowaną przez artystkę metodę powtarzających się zależności matematycznych. W latach 1967–1973 opracowałem projekty odtworzenia siedmiu dzieł Kobro.[15] Na wystawie *Constructivism in Poland* 1923–1936. *Blok, Praesens, „a.r."* w Museum Folkwang w Essen i Rijksmuseum Kröller-Müller w Otterlo w 1973 roku po raz pierwszy przedstawiono pełną koncepcję rozwoju formy rzeźb i ich współistnienia z przestrzenią.

Obraz unistyczny i rzeźba przestrzenna

Ruch awangardowy w Polsce w latach 20. i 30. wyłonił kilka homogenicznych programów artystycznych: utylitaryzm Mieczysława Szczuki, mechanofakturę Henryka Berlewiego, system kontrastu form Henryka Stażewskiego i unizm Władysława Strzemińskiego. Prace Kobro według powszechnej opinii stanowiły rzeźbiarską wersję unizmu. Opublikowany w 1922 roku w ZWROTNICY artykuł Strzemińskiego *O sztuce rosyjskiej. Notatki*[16], mógłby sugerować, że artysta był w tym czasie wyznawcą zasad suprematyzmu. Jednak w jego twórczości brak danych na potwierdzenie takiej hipotezy. Jedynym bliskim suprematyzmowi powstałym w tym czasie dziełem, nawiązującym do architektonów Malewicza jest *Projekt dworca kolejowego w Gdyni* z 1923 roku, inne jak np. *Konstrukcja płaska po-kubistyczna*, z tego samego roku, rozpoczynają proces stopniowego zanikania form przestrzennych, wrastania koloru w płótno obrazu. Strzemiński po raz pierwszy przedstawił swoją ideologię w *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie*. „Określam sztukę – pisał – jako twórczość jedności form organicznych, przez organiczność swą równoległych z naturą". Podkreślał jedność organiczną form z płaszczyzną obrazu.[17] Niemal jednocześnie z terminem suprematyzm w jego wypowiedziach pojawia się określenie „po-suprematyzm" – pierwotna forma pojęcia „unizm". W krótkim manifeście z 1 nr BLOK-u, z marca 1924 roku, czytamy: „W suprematyzmie tło jest czynnikiem konstrukcyjnie biernym, oddziałującym jedynie na kształty na obrazie – nie obraz, lecz kształty, absolutne zespolenie tła i kształtów w jedną oryginalną całość tworzy obraz posuprematyczny".[18] Widomym znakiem dyskusji z programem Malewicza była kolejna konstrukcja płaska *Rozbicie czarnego prostokąta*, również z 1923 roku, odnosząca się bezpośrednio do *Czarnego kwadratu*, podstawowej ikony suprematyzmu. Poddanie w wątpliwość malewiczowskiej *Księgi Rodzaju* zainicjowało proces atomizacji realnego świata, uwidocznienia jego mikrostruktury, podkreślenie materialnej malarskości obrazu. *Rozbicie czarnego prostokąta* można odebrać jako mistyczny akt rozdarcia i iluminacji, gdzie czerń ustępuje sile światła, dając początek nowemu *continuum*.

Podsumowaniem pracy teoretycznej tego okresu był dla Strzemińskiego artykuł *B = 2*, w którym precyzyjnie przedstawił swoje stanowisko wobec suprematyzmu[19]. Doceniał wagę postawionego problemu – sztuki bezprzedmiotowej opartej o określone prawa konstrukcji, obiektywną zasadę komponowania, miał jednak zastrzeżenia do uniwersalizmu metody, którą Malewicz posłużył się do jego rozwiązania, przeciwstawiał się „dynamizmowi plastycznemu" zawartemu w obrazach suprematycznych. Dzieło sztuki, zdaniem Strzemińskiego, jako „organiczna istota" musi osiągnąć „wzajemną neutralność form" przy „całkowitej jednoczesności zjawiska". Uważał, że spośród twórców podejmujących problem konstruowania form w przestrzeni właśnie Kobro zbliżyła się do odkrycia nowych praw współczesnej rzeźby.

Strzemiński zdecydowanie przeciwstawiał się narzuconej artystom konieczności wyboru między sztuką a utylitaryzmem. „Drogowskaz: malarstwo – rzeźba, architektura – wytwórczość użyteczna – głosił – chociażby nawet nie doprowadzony do końca, skierował wysiłki wielu zdolnych malarzy ku rzeźbie; wskutek tego rzeźba od lat dawnych pozostająca na tyłach frontu sztuki stoi obecnie na równi z malarstwem. W tym zawiera się jedyny pomyślny, choć mimowolny wynik samohipnozy wytwórczościowej (...) Nowo powstałe w rzeźbie zadania wymagają nowych materiałów. Każda forma winna był uzasadniona przez odpowiedni materiał, używane są: miedź, żelazo, szkło, cement, drewno i inne. W tym do-

datni wpływ Tatlina, lecz nie w kwestii formy, a jedynie w wykorzystaniu różnorodnych materiałów o charakterze technicznym".[20] Wystąpienia młodych artystów radzieckich poza działalnością *UNOWIS-u* i *OBMOCHU*, nie miały w jego opinii większego ciężaru gatunkowego. Zupełnie nie przywiązywał wagi, a może nawet nie był świadomy wydania *Manifestu realistycznego*[21], na szerszą skalę rozpropagowanego dopiero w czasie wystawy *Russische Kunst* w Berlinie w 1922 roku. Nie wiemy czy Kobro bliskie były założenia programowe Gabo i Pevsnera. Jej znana z reprodukcji, zaginiona rzeźba, uzupełniona komentarzem autorskim „kontrast faktury i formy materiałów, wzajemne zamykanie kierunków dynamicznych", prawdopodobnie identyczna z wystawioną w 1920 roku w Smoleńsku *Strukturą*, nie spełnia postulatów manifestu. Jednak problemy w nim poruszane zostały ujęte w następnej fazie twórczości, choć w zupełnie innej formie.

Można z całą pewnością powiedzieć, że z założenia kinetyczna *Konstrukcja wisząca (1)* z 1921 roku, odwoływała się do przestrzeni i czasu. Ten wyimaginowany aerostat, utrzymywany w określonym położeniu przy pomocy ruchomego statecznika, był urzeczywistnieniem idei Malewicza. Kształt, wielkość, kolor zespolonych ze sobą brył, tworzyły system równowagi dynamicznej, wzajemnie się redukujących napięć, ruch powodował ruch, każda interwencja w obrębie układu wywoływała kolejne reakcje i kontrreakcje. Powstała prawdopodobnie w tym samym czasie *Konstrukcja wisząca (2)* eksponuje, jeszcze wyraźniej, przeciwstawnie skierowane siły. Sprężenie stalowych elementów kumuluje właściwości dynamiczne, doprowadza do drgania form przy najmniejszym ruchu powietrza. Rodowód rzeźby podkreślają symboliczne praformy suprematyzmu – koło i krzyż. Nic więc dziwnego, że Strzemiński uważał wówczas Kobro za „wierną spadkobierczynię ducha Malewiczowskiego"[22], której udało się znaleźć własną drogę, nie naśladować a współtworzyć. Drogę tę w kilka lat później nazwała rzeźbiarka „komponowaniem przestrzeni".

Głównym celem poszukiwań artystycznych Kobro było dążenie do osiągnięcia coraz to doskonalszej formy, pomijając możliwość natychmiastowego wykorzystywania produktów sztuki w przemyśle. Rzeźba pozornie nie mająca żadnego praktycznego zastosowania, poprzez opanowanie środków współczesnej techniki, może decydować o przyszłym kształcie sztuki użytkowej. Konkretyzując formę artystka każdorazowo określała metodę wiążącą wszystkie czynniki w uporządkowaną całość. Zamiast tworzenia dzieł wynikających z ogólnych zasad kompozycji i intuicyjnego odczucia estetycznego, dążyła do opracowania systemu logicznie łączącego ze sobą wymiary wszystkich kształtów, w którym układ nawet najdrobniejszych elementów zostałby dokładnie obliczony. Barwa poszczególnych części pełniła rolę uzupełniającą, podporządkowaną konstrukcji, poza oryginalnym kolorem materiału, najczęściej wprowadzała biel i czerń. W eksponowanych na wystawach grupy *Blok* a później grupy *Praesens*, *Rzeźbach abstrakcyjnych* pozornie można odnaleźć głoszoną przez Strzemińskiego „jednoczesność zjawiska", ale napięcia, nawet jeśli nie zostały wyzwolone, podkreślają dynamikę układu, dynamizm charakteryzuje jej wszystkie znane prace powstałe w 1924 roku. Do konstrukcji *Rzeźb abstrakcyjnych (2)* i *(3)*, obok typowych form o zróżnicowanej materii, z metalu, drewna czy szkła, wprowadziła dodatkowo miękkie, niemal organiczne kształty, wywołując kontrast między światem geometrii a tworami zaczerpniętymi bezpośrednio z natury.

W jednej z nielicznych recenzji, opublikowanych po pierwszej wystawie grupy *Praesens*, Mieczysław Treter wymienił dziewięć rzeźb Kobro, choć na to miano, zdaniem autora, zasługuje tylko „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".[23] Nie wdając się w polemikę z Treterem, możemy odtworzyć listę dzieł, które mogły być wtedy eksponowane i ocenić ich artystyczną wartość. Zastosowanie form wiszących, dynamicznie napiętych, drgających, czy też częściowo ruchomych, stawia realizacje Kobro wśród pierwszych eksperymentów kinetycznych. Potencjalny ruch form, czy pojedynczej formy w zespole, traktowany był jako środek dla uwypuklenia dynamiki narastającej poprzez zmienność układów. Wczesne rzeźby Kobro były więc poważnie uwikłane w problematykę czasu i przestrzeni. Strzemiński zafascynowany „płaskością obrazu", dążąc do zlikwidowania wymiaru, jakim jest czas, coraz bardziej oddalał się od propozycji Kobro. Odtąd jego obrazy będą wyrazem kolejnych faz unizmu, odnosząc się do zamkniętego krawędziami pola czystej materii, zmierzając do osiągnięcia „bezwzględnego spokoju i równowagi".[24] Podczas, gdy dalsza twórczość Kobro wynika bezpośrednio z dynamicznych konstrukcji kształtowanych zgodnie z prawami kontrastu i prowadzi, od bogatych fakturalnie form, do purystycznych struktur otwartych, których podstawowym celem jest organizacja otaczającej przestrzeni.

Pracownia Kobro przekształca się w laboratorium nowej formy, gdzie poprzez określenie wspólnych założeń nastąpiła „architektonizacja rzeźby". System modularny nie rozwiązywał wszystkich problemów konstrukcyjnych; niezależnie od niego wprowadziła zasadę proporcjonalności wymiarów. *Rzeźba przestrzenna (1)* z 1925 roku stanowi podsumowanie jej dotychczasowych poszukiwań, zawiera jeszcze cechy dzieł z poprzedniego okresu, jak np. dynamicznie sprężoną stal, ale centralna forma (stanowiąca podstawę rekonstrukcji z 1967 roku), z obu stron otwarta na przestrzeń, jest już zwiastunem następnego etapu twórczości, rozpoczynającego komponowanie przestrzeni. Kobro poprzez liczne eksperymenty starała się odnaleźć formułę dającą nieskończenie wiele możliwości podziału linii i płaszczyzn. W poszukiwaniu najprostszych rozwiązań odwołała się do reguł wynikających z praw przyrody.

Kształtowanie przestrzeni

Pragnienie nawiązania łączności z przestrzenią we wszystkich wymiarach stało się podstawową cechą twórczości Kobro. Początkowo chodziło o to, aby określić język, zdefiniować możliwości, wymyślić taki model rzeźby, którego oddziaływania nie sposób zakłócić, np. przez niewłaściwe ustawienie. Uświadomienie sobie, iż poszczególne kształty są tylko cząstkami większej całości i choć mogą ją indywidualnie konkretyzować, ciągłość otaczającej nas przestrzeni pozostaje niezmienna, umożliwiło artystce zrozumienie procesów naturalnych, spojrzenie z dystansu, osiągnięcie syntezy widzenia. Podjęcie próby organizowania sfery otaczającej rzeźbę, zamiast dotychczasowego abstrahowania czy konstruowania form, niesie w sobie istotną wskazówkę o przemianach, jakie nastąpiły w jej poglądach na rolę sztuki i zadania artysty.

Rzeźby przestrzenne (1), (2) i *(3)* nie stanowią jednak wyraźnie wyodrębnionego przez nią zespołu. Trudno doliczyć się wśród nich wspomnianych dziewięciu, nawet jeśli dodamy dzieła przedstawione w kwartalniku modernistów *Praesens*.[25] Fakt, że nie zamieszczono tam fotografii prac datowanych na rok 1925, dodatkowo utrudnia chronologię i ostateczną klasyfikację. Możliwe, że pierwsze wcielenia form przestrzennych utworzone były z materiałów łatwo ulegających zniszczeniu i dopiero później doczekały się utrwalenia w metalu. Dwie, najprawdopodobniej *Rzeźby przestrzenne (2)* i *(3)*, zaginęły w cza-

sie *Powszechnej Wystawy Krajowej* w Poznaniu w 1929 roku.[26] Fragment *Rzeźby przestrzennej (1)*, datowanej na rok 1925, przetrwał jako destrukt aż do 1967 roku. Inna rzeźba, z tego samego okresu, została przemianowana przez autorkę na *Kompozycję przestrzenną (1)*, być może w czasie powtórnej realizacji w nowym tworzywie. *Rzeźby przestrzenne*, tym razem cztery, możemy jeszcze odnaleźć w *Almanachu Katalogu Salonu Modernistów* wydanym, w czasie wystawy, w Warszawie w 1928 roku.[27] Od momentu opublikowania pierwszego tekstu[28] i opracowania wspólnie z mężem *Kompozycji przestrzeni. Obliczeń rytmu czasoprzestrzennego*, przygotowanej w 1929 roku, wydrukowanej początkowo jeszcze bez ilustracji jako *Wydawnictwo grupy artystycznej „a.r."* nr 1[29], Kobro przekształca czynność rzeźbienia w komponowanie form, a na wystawach rzeźby zaczynają przeistaczać się w kompozycje.

Punktem wyjścia było odnalezienie zasady umożliwiającej swobodę modelowania w ramach połączonych ze sobą struktur. Już Arystoteles zdefiniował *continuum* jako nieskończenie podzielną podzielność. Rozwijając swoją wizję „kształtowania przestrzeni" Kobro odwołała się do równie fundamentalnych założeń: „Nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część przestrzeni. Osiąga to ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej. Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby".[30] Dążąc do wyrażenia wewnętrznej harmonii kształtów powróciła do doktryny pitagorejskiej, według której liczby proste i ich wzajemne zależności zawarte są w strukturze żywych organizmów, a najbardziej naturalną proporcją jest „złoty podział". We wskazaniach przyrody można znaleźć wiele innych rozwiązań estetycznych, które przyjmujemy jako kanony piękna; do nich należy bez wątpienia regularny łuk tęczy. Formy zależności stanów rzeczy i zjawisk są zawsze wymierne, czyli dające się określić przez liczby, te zaś są najprostszymi obiektami matematycznymi. Te same liczby 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ..., które powtarzają się w spiralnych wzorach słonecznika lub wyznaczają ilość płatków kwiatów, tworzą ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy zwanego Fibonacci. Każdy element tego ciągu jest równy sumie dwóch poprzednich, a iloraz wielkości, sąsiadujących w kolejnych przybliżeniach, określa granicę ciągu. Właśnie ten ciąg liczb, w którym wszystkie wymiary podporządkowane są naturalnej proporcji harmonicznej, przyjęła Kobro za podstawę nowego porządku.[31]

Powstawanie jej rzeźb można więc nazwać urzeczowieniem procesu twórczego, przeradzaniem abstrakcyjnej idei w rzeczy matematyczne. Reguły proporcji wyznaczały strukturę podziałów, dokonywanych w konkretnych obszarach, przyjętych przez artystkę jako miejsce przeprowadzania analiz. Kobro stworzyła model kompozycji otwartej kształtującej materię otoczenia o jednolitym systemie budowy wszystkich cząstek elementarnych. Pierwszy z badanych obszarów, wypreparowany z przestrzeni sześcian o wymiarach 50 x 50 x 50 cm, analizowany w latach 1926–1928, doprowadził do powstania *Rzeźby przestrzennej (3)* i *Kompozycji przestrzennej (2)*. Obie w swojej budowie wykorzystują zależności liczb Leonarda z Pizy:

1 : 1
1 : 2
2 : 3
3 : 5
5 : 8

Wychodząc od podstawy wszelkiej symetrii przedstawionej symbolicznie jako stosunek 1:1, spośród kolejnych przybliżeń proporcji harmonicznej, Kobro wybrała relację 5 : 8, która odtąd miała stanowić zasadę komponowania dzieł następnego okresu. Proste zależności arytmetyczne, liczby determinujące podziały umożliwiły uzyskanie absolutnej spójności form. Dodatkowym równie naturalnym elementem jej matematycznych rzeźb stał się łuk pełny lub jego zwielokrotnienia.

Kolejny analizowany przez Kobro obszar przestrzeni, zawarty tym razem w prostopadłościanie o wymiarach 40 x 64 x 40 cm, całkowicie podporządkowany jest wspomnianej wyżej zależności. Pięć *Kompozycji przestrzennych (3), (4), (5), (6)* i *(7)*[32], realizowanych między 1928 a 1931 rokiem, stymuluje podziały jego wnętrza, odwołując się do całości lub relatywnie zmniejszonych cząstek. Modułem jest liczba 8, która proporcjonalnie zwielokrotniona wytycza granice obszaru o wysokości 40 = 5 x 8, głębokości 64 = 8 x 8 i szerokości 40 = 5 x 8. Rozwijający się we wszystkich kierunkach układ skoordynowanych elementów, na który składają się płaszczyzny, prostokątności, równoległości i łuki pełne, łączy w jeden łańcuch ogniwa abstrakcyjnej matematyki i empirycznej fizyki z argumentami estetycznymi.

Ostateczna wersja *Kompozycji przestrzeni. Obliczeń rytmu czasoprzestrzennego*, wydana w końcu lutego 1931 roku, mimo przedstawienia rodowodu twórczości Kobro, tylko częściowo wyjaśniła jej postawę. Głównym celem publikacji było umocnienie zasad unizmu, rozszerzenie ich o zagadnienia rzeźby i architektury.[33] Strzemiński włączając system Kobro do unizmu przejął ideę proporcjonalności wymiarów i wykorzystał do budowy własnych obrazów. Zamieszczone w tekście tablice analityczne odnoszą się w dużej mierze do podziałów płaszczyzny, sugerując możliwość dokonywania podobnych rozwiązań w przestrzeni. W latach 1928–1929 powstało jedenaście *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego, o wymiarach 96 x 60 cm, pozostających w relacji 5 : 8.[34] Dopiero część ilustracyjna książki próbuje połączyć abstrakcyjne rozważania z dokonaniami Kobro, jednak wątpliwości budzi teoretyczne uzasadnienie tych związków. „Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną" – czytamy. Z pozoru wszystko jest proste i jasne, dopóki nie odnajdziemy innych fragmentów tekstu, w których autorzy piszą o konieczności przezwyciężania „jedności optycznej", ponieważ „jedność optyczna rzeźby przeciwstawia ją, oddziela od przestrzeni". Ta „jedność optyczna" jest na dodatek cechą „unizmu malarskiego". Jak można się jej pozbyć? „Przez kolor – odpowiadają autorzy – energia koloru rozbijając bryłę jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią". Z tego wywodu wynika, że postulat „unizmu rzeźbiarskiego" mogły spełniać jedynie *Kompozycje przestrzenne (4)* i *(6)*, malowane w kolorach neoplastycznych i to tylko wtedy, jeśli zgodzilibyśmy się z tezą, że „równowaga przestrzeni jest równowagą bezdynamiczną", tak jak i „pozadynamiczny" jest system budowy rzeźb. A co z *Kompozycjami przestrzennymi (1), (3), (5), (7), (8)*, malowanymi na biało, które tworząc „jedność optyczną", z założenia przeciwstawiają się „unizmowi rzeźbiarskiemu"? A jak wytłumaczyć „energię koloru" *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego, która rozbija ramy obrazu unistycznego?[35] Yve-Alain Bois[36] i Andrzej Turowski[37] w kolejnych publikacjach podkreślają spójność tekstów Kobro i Strzemińskiego. Cóż, kiedy praktyka malarska i rzeźbiarska obojga artystów nie spełnia założeń systemu, a nawet, jak przekonująco wykazał Kazimierz Piotrowski, unistycznie zdefiniowane malarstwo i rzeźba wzajemnie się wykluczają. Spróbujmy poszukać odpowiedzi na postawione przez niego pytanie: „Które z pojęć na gruncie unizmu ma charakter pasożytniczy – istota malarstwa czy rzeźby?"[38] W moim rozumieniu „unizm w malarstwie" i „kompozycja przestrzeni" zostały sztucznie połączone, ich dalsze współistnienie nie ma żadnego uzasadnienia.

Dla ludzi niezdolnych...

Poglądy estetyczne Kobro i Strzemińskiego zawierają wiele idealistycznych tez wynikających z wcześniej sformułowanych programów społecznych. Możliwość swobodnego komponowania wielkich aglomeracji miejskich, wytyczanie „torów unoszących człowieka", tworzenie zasad ustalających „rytm życia", przy „maksymalnej oszczędności środków", nęciły nawet najwybitniejszych twórców.[39] Wiele z tych koncepcji, formułowanych w imię najszczytniejszych ideałów, doczekało się realizacji w architekturze i stało się prawdziwą udręką mieszkańców wtłoczonych w standardowe konstrukcje. Z naszego punktu widzenia, na pewno byłoby słuszniej, aby te programy organizacji życia społecznego pozostały w sferze utopii, ale trudno obwiniać artystów o to, że ich koncepcje ideowe zostały zbyt jednostronnie wcielone w życie. Nowatorskie technologie, podobnie jak i eksperymentalne rozwiązania teoretyczne, nie zawsze zyskują pełne potwierdzenie w praktyce. Zadaniem twórcy jest właśnie obalanie starych i formułowanie nowych hipotez. Ten proces następujących po sobie działań nie może zostać zatrzymany.

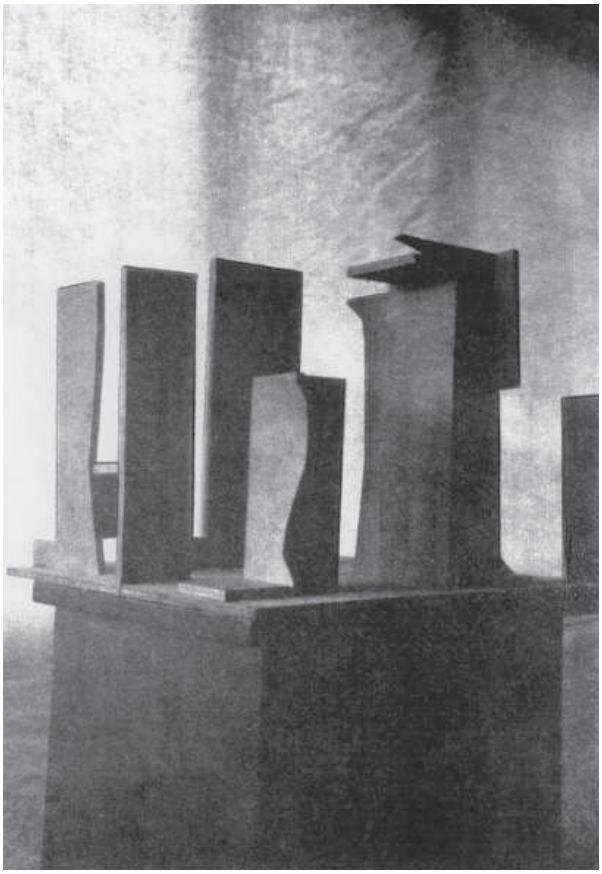
Niezwykle ważnym dla postawy społecznej i doświadczeń estetycznych Kobro i Strzemińskiego było szukanie wspólnej platformy porozumienia jednoczącej twórców różnych specjalności.[40] „Zatraciła się granica między polityką, a sztuką – pisał Strzemiński – bo okazało się, że łajdactwo tu i tam jest monopolem tej samej grupy łotrów. Likwidujmy ich bez cienia miłosierdzia nie tylko dlatego, bo obsiedli pałace sztuk i pras, ale dlatego przede wszystkim, że zablokowali dostęp rzetelności do swoich poczynań we wszystkich dziedzinach, bo niszczą nie tylko sztukę, ale niszczą przede wszystkim człowieka".[41] Kobro w autokomentarzu do *Kompozycji przestrzennej*, zamieszczonym w Formie, nazywa rzeźbę: „zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązywania przestrzeni. (...) Dla ludzi niezdolnych do myślenia pojęciami uogólnionymi, zawsze rzeźba pozostanie pomnikiem, popiersiem portretowym, wspomnieniem. I przed tą rzeźbą będą stali z belferskim palcem wskazującym, długo i rozwlekle tłumacząc, że... – podsumowuje Kobro, zadając retoryczne pytanie – Czy rzeźba ma być najwyższym wysiłkiem artystycznym, czy też dalszym ciągiem i uzupełnieniem abecadła dla pożytku i skretynienia maluczkich?"[42]

Początek lat 30. to dla Kobro precyzowanie języka i badanie oddziaływania struktur rzeźbiarskich. Formy przestrzenne z malowanej blachy uczestniczą w wielu wystawach. Metoda ekspozycji nie powodowała tym razem żadnych problemów. Każda z rzeźb przygotowana była do swobodnego oddziaływania na przestrzeń we wszystkich kierunkach. Początkowe zastrzeżenia Strzemińskiego wyrażone w liście do Przybosia, dotyczące ich prezentacji: „w *Praesensie* te rzeźby, stawiali, kładli, obracali"[43] – okazały się nieistotne. Zaproponowany przez Kobro model kondensacji formy, którego każda część, zarówno widoczna, jak i niewidoczna, została pomalowana, zawarty w obszarze sześcianu czy prostopadłościanu, mógł być umieszczony w dowolnym układzie: w pionie, w poziomie, bokiem lub odwrotnie. Ustawiając *Kompozycje przestrzenne* na wszelkie możliwe sposoby, nie można ich było eksponować źle, a jedynie inaczej. Kobro opracowała pierwotną koncepcję wystawiania rzeźb, znamy ją z fotografii zamieszczonych w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*, ale istnieją dowody zmian autorskich.[44] Każda z rzeźb miała różne możliwości istnienia w przestrzeni i prawdopodobnie wszystkie były wykorzystywane. Można je było dostosować do określonych sytuacji, komponować otoczenie. Stąd idea przezroczystych, szklanych, dematerializujących bryłę postumentów, stwarzająca wrażenie unoszenia się form nad ziemią.

Podsumowaniem wystąpień polskiej awangardy w okresie międzywojennym były wystawy *Grupy Plastyków Nowoczesnych* w 1933 roku, w Warszawie i Łodzi. Tekst publikowany w katalogu, ostatni znany manifest grupy *„a.r."* jeszcze raz porusza problemy oddziaływania sztuki współczesnej: „Z sił wzbierających dziś, mamy ukształtować oblicze nadchodzącej epoki – głosili autorzy – tej rzeczywistości nie potrafią zahamować ani rozpaczliwe załamywania rąk, ani kolumny słów na łamach dzienników. (...) Częste są zarzuty, że się naszej sztuki «nie rozumie». Lecz te zarzuty wynikają z błędnego nastawienia widza, nie widząc natury lub anegdoty literackiej, nie wie, czego ma szukać w dziele sztuki. Dzieło sztuki jest kondensacją formy".[45] I tym razem nie osiągnięto zrozumienia. Wypowiedź Stanisława Bala w Kurierze Łódzkim jest znakomitym przykładem krytycznego odbioru, z jakim spotykała się twórczość Kobro: „W Łodzi mamy 604 000 ludności. Odejmijmy od tej liczby jednego p. Smolika, dwunastu apostołów z grupy plastyków nowoczesnych i jedną Katarzynę Kobrę (...), pod adresem władz oświaty i kultury nasuwają się następujące pytania: Czy wiadomo jest im, że w parku Sienkiewicza rozłożyła się na obie łopatki grupa plastyków nowoczesnych, oraz, co zamierzają uczynić, aby w przyszłości plastycy nowocześni nie zakłócali spokoju publicznego swymi rewolucjami".[46]

Następne próby nawiązania kontaktu z odbiorcami, na łamach Głosu Plastyków, nie zmieniły ogólnego nastawienia krytyki.[47] Natomiast publikacje dzieł Kobro w kolejnych numerach Abstraction – Création pozwalają jej przekazać założenia *Kompozycji przestrzennych* awangardzie europejskiej.[48] W 1936 roku nazwisko Kobro możemy odnaleźć obok najwybitniejszych twórców, takich jak: Hans Arp, Alexander Calder, Cesar Domela, Sonia i Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wasyl Kandyński, Joan Miró, László Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Sophie Taeuber-Arp, którzy zaakceptowali opracowany przez Charlesa Sirato *Manifeste dimensioniste*. Niektóre jego fragmenty: „Przyznajemy 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" – czy też: „Zmuszamy (...) rzeźbę do opuszczenia przestrzeni zamkniętej, nieruchomej i martwej, czyli trójwymiarowej przestrzeni Euklidesa, aby podporządkować ekspresji artystycznej czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego"[49] – powtarzają założenia programu artystycznego Kobro, sformułowane przez nią o dziesięć lat wcześniej. Niemal w tym samym czasie w opracowaniu Caroli Giedion-Welcker, *Moderne Plastik*, wydanym w 1937 roku, cykl rozwoju rzeźby europejskiej, na który składają się dokonania Tatlina, Moholy-Nagy'ego, Gabo, Pevsnera i Rodczenki, zamyka *Kompozycja przestrzenna (9)* z 1933 roku.[50] Struktura tej rzeźby znacznie odbiega od przestrzeganego dotychczas rygoru pionów i poziomów wytyczających podziały w przestrzeni. Jej miękka forma zbudowana z krzywych hiperbolicznych, antycypuje konstrukcje tzw. „form swobodnych", charakterystycznych dla architektury lat 60.

Pracownia Kobro znowu staje się miejscem doświadczania nowych możliwości łączenia form. Na wystawach oprócz *Kompozycji przestrzennych* pojawiają się *Kompozycje konstrukcyjne, Pejzaże morskie, Kompozycje* i *Płaskorzeźby*. Spośród ekspozycji organizowanych w połowie lat 30. na szczególną uwagę zasługuje wystawa *Grupy Krakowskiej* w lutym 1935 roku, gdzie Kobro i Strzemiński występowali indywidualnie jako zaproszeni goście. Wydana z okazji wystawy ulotka, poza listą uczestników, przynosi reprodukcję *Pawilonu w parku* Strzemińskiego, ilustrującą jego artykuł *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*. Nie mamy informacji o ilości prac prezentowanych



Katarzyna Kobro, Projekt kompozycji przestrzennej, ok. 1935
drewno, wym. 40 x 64 x 40, zaginiona
(mylnie przypisywana Henrykowi Wicińskiemu)

przez Kobro, nie znamy charakteru jej *Kompozycji*. Recenzja Henryka Webera również nie wyjaśnia założeń wystawy.[51] Jedynym wizualnym źródłem informacji są fotografie wykonane w czasie ekspozycji, dwie spośród nich przedstawiają rzeźby, których interpretacja, przyjęta przez Marię Kosińską w końcu lat 50., budzi obecnie uzasadnione wątpliwości. *Kompozycję, projekt rzeźby*, wykonaną ze sklejki o wymiarach zbliżonych do 40 x 64 x 40 cm, przypisano Henrykowi Wicińskiemu, mimo iż jego dzieła wyraźnie odwoływały się do człowieka lub materii organicznej. Prezentując wystawione prace recenzent jednocześnie ujawnił ich kształt: „Wiciński gra swobodnie osobliwością form: w figurze, grupie, drobna krzywizna uśmieszku, odruch posłuszeństwa, regularność w działaniu".[52] W tej ironicznej opinii Webera nic nie wskazuje na związki prac artysty z *Kompozycjami przestrzennymi* Kobro. Podczas gdy już powierzchowna analiza rzeźby narzuca tę zbieżność. Relacje między szerokością a głębokością, wysokość wszystkich elementów, jeszcze to wrażenie potęgują. Druga *Kompozycja* z metalu i szkła została przypisana Marii Jaremie, której twórczość kształtowała się wówczas pod bezpośrednim wpływem Wicińskiego. „Jaremianka – kontynuuje Weber – rozbudowuje bryłę wypukłościami i wklęsłościami kolistymi o łukowatym ruchu".[53] Idea kompozycji otwartej, kontrast metalu i szkła, wreszcie związek formalny z zaginioną rzeźbą o organicznym kształcie, reprodukowaną w Abstraction–Création, również i tym razem wskazuje na autorstwo Kobro.[54]

Przestrzeń zawsze odgrywała ważną rolę w rzeźbiarskim kształtowaniu formy, ale dopiero twórczość Katarzyny Kobro nadała temu pojęciu sens zupełnie nowy. Wyzwolenie się od jednostronnego operowania bryłą stało się wręcz nieodzowne dla nawiązania bezpośredniego kontaktu z otoczeniem. Kobro w swoich czystych strukturach rzeźbiarskich potrafiła wykorzystać badania nad budową materii, stosując w praktyce niezwykle proste zasady konstrukcji, stawiając hipotezy sięgające daleko w przyszłość. Nie ma przestrzeni, która jest pusta, tzw. „pustka" to hipotetyczna nieobecność, miejsce czekające na akt kreacji. Rolą artysty jest jej wypełnianie, odnajdywanie kształtów, określanie reguł ich budowy, doprowadzanie do oczekiwanych spotkań. Stymulowanie zdarzeń w wyobrażonej przestrzeni poprzez zakodowane w rzeźbach symbole naturalnego wzrostu, zbliża założenia rzeźb Kobro do programów komputerowych, pozwalających unosić się wewnątrz dowolnie skomponowanego układu. Urzeczywistnienie idei, która była cząstką procesu twórczego, obecną w umyśle każdego artysty, pragnienie otwarcia drzwi prowadzących do wnętrza własnych dzieł, stało się nagle w pełni realne. Marzenie o przestrzeni wielowymiarowej, wymyślanie jej, umieszczanie w niej form, oddziaływanie na nie poprzez elementarne prawa fizyki, możliwość przesunięć w czasie, staje się zadaniem zadziwiająco prostym, jeśli tylko odwołamy się do matematycznych znaków umożliwiających programowanie. Przezroczysta kratownica następujących po sobie płaszczyzn, przecinających się pod kątem prostym, niekiedy łączonych pełnym łukiem, tworzy skomplikowany geometryczny wzór. Kobro wykreowała własny wszechświat form rozwijający się w tej wyimaginowanej przestrzeni. Jej wyobrażony, a jednak racjonalny świat zaprasza do wejścia, a gdy się do niego wejdzie, można się zatrzymać w wybranym obszarze lub dalej przemieszczać w nieskończoność. Powiększać lub zmniejszać fragmenty zaistniałych zdarzeń, wreszcie wpływać do nich, oglądać od środka śledząc ewolucję układów dynamicznych. Rzeźby Kobro oparte są na podobieństwie strukturalnym i spełniają wszelkie warunki dzieł obliczanych matematycznie, ale matematyczna formuła zastosowana do ich konstrukcji jest jednocześnie formułą życia, stale obecną w świecie przyrody, stąd ciągłe nawiązania do złotego podziału, do liczb Leonarda z Pizy. Właśnie w sztuce możliwa jest przemiana form struktury organicznej w nadstrukturę estetyczną.

Katarzyna Kobro zdecydowanie wyprzedziła poszukiwania współczesnych, dodała nowy rozdział do historii rozwoju form rzeźbiarskich, jej rzeźby realizują odwieczne pragnienie pokoleń twórców, panują nad nieskończoną przestrzenią, wnoszą do niej własne rytmy i podziały. Znaczenie dokonanego przez Kobro „skoku w przestrzeń" można porównać jedynie do najwybitniejszych osiągnięć światowej awangardy – suprematyzmu Kazimierza Malewicza i neoplastycyzmu Pieta Mondriana. Z jej otwartych, organizujących przestrzeń, monochromatycznych rzeźb wynika ów jedyny w swoim rodzaju metafizyczny stosunek do bieli. Biel, barwa światła, często wykorzystywana jako metafora ludzkiej świadomości, sugeruje niemal automatycznie głębię, czystość idei. Białe *Kompozycje przestrzenne* istnieją jako fragment porządkującego przestrzeń szeregu geometrycznego wzrostu, który nigdzie się nie zaczyna i nigdzie nie kończy, nieprzerwanie trwa w wymiarze transcendentalnym.

Katarzyna Kobro, Konstrukcja
metal, szkło, wys. ok. 70 cm, zaginiona
(mylnie przypisywana Marii Jaremie)

1. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, ZWROTNICA, 1922–1923, nr 3 i 4.

2. Rzeźby wyrzucone na śmietnik zostały odnalezione przez autorkę na wysypisku, por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984; N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść*, Warszawa 1991.

3. I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 113.

4. W obszernej publikacji *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, gdzie zamieszczono m.in.: eseje o twórczości W. Strzemińskiego, H. Stażewskiego, brak jest informacji o twórczości Kobro; J. Bogucki, autor tekstu wprowadzającego *Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Plastyka projektowana*, nie wymienia nawet jej nazwiska; nazwisko Kobro pomija również A. Turowski, autor eseju *De Stijl i polska awangarda*, zamieszczonego w pracy P. Overy, *De Stijl*, Warszawa 1979.

5. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, BIBLIOTEKA *„a.r."* nr 2, Łódź 1931.

6. N. Gabo, A. Pevsner, *Realisticzeskij manifest*, Moskwa 1920 (5 sierpnia).

7. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 103–104, 222.

8. Por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński – pierwsze wystąpienia artystyczne (1919–1923)*, w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, Łódź 1971; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Artistic Activities during the October Revolution*, w: kat. wyst. *Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, „a.r."*, Museum Folkwang Essen, 1973; J. Zagrodzki, *U początków polskiej awangardy. At the Begining of Polish Avant–Garde*, PROJEKT 1974, nr 2; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*; J. Zagrodzki, *Au seuil de l'unisme*, POLISH ART STUDIES, T. XIII, 1992.

9. *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*, Katalog nr 2, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1931, poz. kat. 41 i 42.

10. P. Smolik, *Wstęp*, w: *Katalog Działu Sztuki nr 1*, Muzeum Miejskie Historii i Sztuki w Łodzi im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1930, s. 16.

11. Dr Marian Minich był zwycięzcą konkursu na stanowisko kierownika muzeum, rozstrzygniętego 18 listopada 1934 roku.

12. Por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 55.

13. Błędy w ustawieniu *Rzeźby abstrakcyjnej* widoczne są na wielu fotografiach z lat 40., 50. i 60. Nawet na wystawie indywidualnej K. Kobro w Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, rzeźba była źle zmontowana, por.: kat. wyst. *Katarzyna Kobro 1898 –1951*, Edition Wienand, Köln 1991, s. 56.

14. Por.: J. Zagrodzki, *Reconstruction of Katarzyna Kobro's sculptures, w: Constructivism in Poland 1923–1936 ...*; J. Zagrodzki, *Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, Miesięcznik Literacki, 1975, nr 12; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*

15.
1. *Rzeźba przestrzenna (1)*, 1925, metal, drewno, wym. 50 x 78 x 56 cm, zachowana centralna forma, projekt rekonstrukcji zrealizowany w 1967 r. (wykonawstwo techniczne B. Utkin); Muzeum Sztuki w Łodzi.
2. *Konstrukcja wisząca (1)*, 1921, wym. 30 x 50 x 50 cm, projekt rekonstrukcji 1971 r., nie zrealizowany.
3. *Konstrukcja wisząca (2)*, 1921, metal, wym. 35 x 40 x 30 cm, projekt rekonstrukcji zrealizowany w 1971 r., (wykonawstwo techniczne B. Utkin); Muzeum Sztuki w Łodzi; Muzeum Narodowe w Warszawie.
4. *Rzeźba abstrakcyjna (2)*, 1924, metal, drewno, wym. 70 x 28 x 21 cm, projekt rekonstrukcji zrealizowany w 1972 r. (wykonawstwo techniczne B. Utkin); Muzeum Sztuki w Łodzi.
5. *Rzeźba abstrakcyjna (3)*, 1924, wym. 64 x 25 x 25 cm, projekt rekonstrukcji 1972 r., nie zrealizowany.
6. *Kompozycja przestrzenna (7)*, 1931, metal, wym. 12 x 64 x 16 cm, projekt zrealizowany w 1973 r. (wykonawstwo techniczne B. Brzezińska, L. Siemienowicz); Muzeum Sztuki w Łodzi; Galerie Benedikta Rejta, Louny; Muzeum Narodowe w Warszawie.
7. *Kompozycja przestrzenna (4)*, 1929, metal polichromowany, wym. 40 x 64 x 40 cm, projekt zmiany układu kolorów z roku 1973. Realizacja z 1979 r. utrzymuje wersję kolorystyczną istniejącej *Kompozycji przestrzennej (4)* (wykonawstwo techniczne B. Brzezińska, L. Siemienowicz); Rijksmuseum Kröller–Müller w Otterlo.

16. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej ...*

17. W. Strzemiński, *Określam sztukę ...*, w: *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno, 1923, s. 19–21.

18. [W. Strzemiński], *Po–suprematyzm*, Blok, 1924, nr 1; por.: J. Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński i inni*, w: *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku* pod redakcją J. Malinowskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.

19. W. Strzemiński, *B = 2*, Blok, 1924, nr 8–9.

20. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej ...*

21. N. Gabo, A. Pevsner, *Realisticzeskij ...*

22. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej ...*

23. M. T. [Mieczysław Treter], *I wystawa grupy artystycznej Praesens*, Warszawianka, 27 IX 1926.

24. W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, Droga, 1927, nr 6–7; wydanie książkowe W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka Praesens nr 2, Warszawa 1928.

25. Kwartalnik Modernistów Praesens, 1926, nr 1 (czerwiec), reprodukuje *Rzeźby abstrakcyjne (2)* i *(3)*.

26. Oficjalnie Kobro w wystawie nie brała udziału. Katalog Działu Sztuki wymienia ją jedynie jako członka grupy, natomiast Sztuki Piękne, 1929, nr 8–9, reprodukują *Rzeźbę przestrzenną (2)*, powołując się na wystawę Działu Sztuki, co sugeruje, że prace Kobro eksponowane były poza katalogiem. Być może właśnie to stało się bezpośrednią przyczyną ich zaginięcia. W liście do J. Przybosia W. Strzemiński pisał: „żony rzeźby, które były na wystawie w Poznaniu poginęły", por.: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, do druku przygotował A. Turowski, w: Rocznik Historii Sztuki, T. IX: 1973; list nr 13, nie datowany, prawdopodobnie z początków 1930 r., s. 232.

27. *Almanach Katalog Salon Modernistów, Malarstwo, Rzeźba, Architektura, Meble, Wnętrza, Grafika*, Warszawa 1928. Oprócz *Rzeźb przestrzennych* poz. 38–41, Kobro wystawiła *Rzeźby w gipsie* poz. 42–43 (prawdopodobnie *Akty*), s. 15.

28. K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, Europa, 1929, nr 2.

29. Unikatowy egzemplarz tego druku znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Dział Książki Wydawniczej.

30. K. Kobro, *Rzeźba ...*

31. Ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy:

f_n	0	1	1	2	3	5	8	13	21	34	55
f_{n+1}	1	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89
$\frac{f_{n+1}}{f_n}$		1	2	1,5	1,6	1,6	1,625	1,6154	1,6150	1,5176	1,6182

$f_{n+1} = f_n + f_{n-1}$
f_n = n–ty wyraz szeregu — gdzie n = 0, 1, 2, 3, 4, ..., +
f_{n+1} = następny wyraz szeregu stały wykładnik szeregu (granica ciągu przy n+∞)
$k = \lim \frac{f_{n+1}}{f_n}$

32. W. Strzemiński w liście do J. Przybosia pisał o konieczności zebrania funduszy na dokończenie 5 rzeźb, których montaż został rozpoczęty; *Listy W. Strzemińskiego ...*; list nr 19 z 23 III 1930 r., s. 238.

33. Por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*

34. *Kompozycje architektoniczne* znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, modułem była liczba 12, wysokość obrazu 96 cm (8 x 12), szerokość 60 cm (5 x 12).

35. Wszystkie cytaty pochodzą z książki: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*

36. Y.–A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, pod redakcją J. Zagrodzkiego, pisał: „Teksty Strzemińskiego i Kobro są gęste i spoiste. Nie ma w nich żadnej teoretycznej radykalnej zmiany od 1922 do 1936 roku tzn. podczas całego okresu «przygody unistycznej»", s. 58; por.: Y.–A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, London 1993.

37. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921 –1934)*, Wrocław 1981. Turowski wyróżnia dwie wersje systemu unistycznego, malarską – „preferencja wizualnego doświadczenia" i rzeźbiarską – „podkreślenie znaczenia kalkulacji w ujmowaniu zjawisk przestrzenno–czasowych", s. 134–135.

38. K. Piotrowski, *Diakrytyka unizmu*, w: *Władysław Strzemiński 1893 –1952. Materiały z sesji*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 143.

39. [Kobro, W. Strzemiński], *Wskutek standaryzacji ...*, w: Komunikat Grupy *„a.r."* nr 2, Łódź 1932; K. Kobro, *Funkcjonalizm*, Forma, 1936, nr 4.

40. Por.: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*; J. Zagrodzki, *Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy.* Redakcja: U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński, Warszawa – Łódź 1985.

41. W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, Gazeta Artystów, 1934, nr 3.

42. K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych ...*, Forma, 1935, nr 3.

43. *Listy W. Strzemińskiego ...*; list nr 13, z początku 1930 r., nie datowany, s. 232.

44. Na fotografii z wystawy *Grupy Plastyków Nowoczesnych* w Warszawie z czerwca 1933 r. trzy spośród czterech widocznych rzeźb Kobro mają odmienne od wyjściowego ustawienie.

45. [K. Kobro. W. Strzemiński], *Kto chce niech szpera ...*, w: *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych*, Łódź 1933.

46. S. Bal, *Replika*, Kurier Łódzki, 19 X 1933.

47. K. Kobro, *Rzeźba stanowi część przestrzeni*, Głos Plastyków, 1937, nr 1–7.

48. K. Kobro, *L'action de sculpter ...*, Abstraction–Création, Art Non Figuratif, 1933, nr 2; 1935, nr 4; 1936, nr 5.

49. Ch. Sirato, *Dimensionisme*, Revue N + 1, Paris 1936.

50. C. Giedion – Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Zürich 1937, s. 14, 147, 155.

51. H. Weber, *Grupa Krakowska w Domu Plastyków*, Nowy Dziennik, 1 III 1935.

52. Ibidem.

53. Ibidem.

54. Abstraction–Création, Art Non Figuratif, 1936, nr 5.

Ursula Grzechca–Mohr

Staroruska tradycja artystyczna a unistyczne rzeźby Katarzyny Kobro[1]

Nieprzerwanie trwa fascynacja unistycznymi rzeźbami Katarzyny Kobro. Jej wyjątkowość i siła wizjonerska uwidaczniają się coraz wyraźniej na arenie międzynarodowej.

Jakkolwiek trudno dostrzec, by artystka korzystała z jakichś jednoznacznych wzorców, to jednak podejmowała w swych dziełach idee, bardzo wcześnie ukazujące tendencje, które w gruncie rzeczy dopiero po 1945 roku zaczęły oddziaływać na styl innych rzeźbiarzy. Oczywiście widzimy tu początkowo wpływy rosyjskich suprematystów i konstruktywistów. Malewicz, Rodczenko oraz Tatlin stanowili w pewnych fazach wzorce dla wczesnych rzeźbiarskich formuł Kobro. Nie należy też wreszcie lekceważyć znaczenia Strzemińskiego i jego malarstwa; a przecież rzeźbiarce udało się wziąć od wymienionych wyżej prekursorów sztuki współczesnej najlepsze impulsy i przetworzyć je w bardzo swoisty sposób.

Mieszają się tu utopijne idee latania z rewolucyjną ideą rzeźby pozbawionej cokołu, co już wcześniej wypracował Auguste Rodin. Nowe zasady współżycia w społeczeństwie postrewolucyjnym znalazły swój odpowiednik w nowych formach i materiałach. Przekonania polityczne, wysuwające na plan pierwszy prawa mas, spowodowały demokratyzację form plastycznych, których wyraz przestało określać zhierarchizowanie ich poszczególnych części.

Dlaczego jednak Kobro, pragnąc ukazać przemiany, w których bezpośrednio uczestniczyła, zdecydowała się na tak niezwykłe projekty plastyczne?

Jej zasadniczo inny sposób tworzenia prac i ich nieporównywalność z rzeźbami powstającymi w tym samym czasie na Zachodzie każą upatrywać przyczyn tego zjawiska w tradycyjnym kręgu kulturowym, z którym artystka czuła się silnie związana.

Od czasu wydania książki Camilli Gray podkreśla się ciągle znaczenie staroruskiej tradycji dla sztuki awangardowej Rosji. Sama autorka widzi związki pomiędzy malarstwem ikon a dziełem Natalii Gonczarowej i Władimira Tatlina[2]. Również Werner Hofmann wskazuje na analogie filozofii Kazimierza Malewicza ze staroruską sztuką ikon.[3]

W popularnonaukowej książeczce o konstrukcji Rodczenki z 1920 roku także Hubert Gaßner zajmuje się jej estetyczną zgodnością ze staroruską tradycją ikon.[4]

Znaczenie tej tradycji szczególnie dla sztuki Rosji po Rewolucji Październikowej świadczy o tym, że uprawnione jest dopatrywanie się podobieństw pomiędzy sztuką ikon a dziełami awangardy rosyjskiej. Artyści poszukiwali wówczas nowej formy, która jednak miała mieć oddźwięk międzynarodowy. W tej sytuacji wielka wystawa ikon, zorganizowana w 1913 roku z okazji obchodów trzechsetlecia rodu Romanowych, otworzyła drogę do odkrycia tej rosyjskiej tradycji.[5] Po raz pierwszy pokazano wtedy ikony w stanie czystym jako dzieła sztuki. Dzięki temu awangarda zwróciła uwagę na ich estetyczną i artystyczną treść. Michał Ałpatow pisze na ten temat: „Na wystawie z roku 1913 szerokie kręgi ludzi miały po raz pierwszy możliwość obejrzenia wczesnych ikon rosyjskich, pochodzących przeważnie z Nowogrodu, w ich pierwotnym pięknie". I dalej: „Odkrycie malarstwa ikon oznacza więcej niż tylko odnalezienie zapomnianego dotychczas dziedzictwa wczesnej sztuki rosyjskiej. Jest to zarazem uznanie jego wartości estetycznych, które uzyskały powszechną akceptację".[6]

Owa akceptacja, o której wspomina Ałpatow, uwidoczniła się już niebawem zarówno w wymiarze państwowym, jak i artystycznym. Państwo przejęło bowiem po Rewolucji Październikowej odpowiedzialność za zbieranie i restaurację ikon.

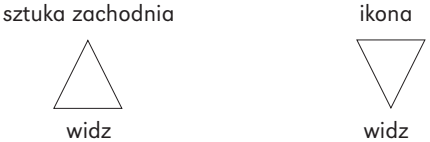
Ponadto Lenin wydał rozporządzenie nakazujące nacjonalizację arcydzieł sztuki, do których oczywiście zaliczono również ikony. Takie pozytywne przewartościowanie narodowej – i bądź co bądź religijnej – tradycji sztuki dodało otuchy artystom awangardowym, wśród których tymczasem rozbudziło się zainteresowanie malarstwem ikonowym.[7]

Doszło nawet do tego, że Malewicz nazwał swoją „pra–formę" suprematyzmu, czyli *Czarny kwadrat*, „nagą, nie oprawioną ikoną współczesną".[8] W pierwszych, samodzielnych pracach (*Konstrukcja wisząca (1) i (2)*) Katarzyna Kobro wychodzi właśnie od takich „pra–form" Malewicza, a więc od symboli suprematycznych. W związku z tym powstaje pytanie, czy wraz z jej orientacją na dzieło Malewicza dokonała się także ideowa recepcja tradycji ikonowej. Poza tym wystarczy tylko zwrócić uwagę np. na demokratyczny charakter sztuki nowogrodzkiej, na jej proste, lakoniczne formy oraz asymetrię budowli pozbawionych jakichkolwiek ozdobników, aby oczyma duszy ujrzeć bezpośrednie podobieństwo do twórczości Kobro.

Rozdziału między sztuką zachodnią a wschodnią upatruje się, najogólniej rzecz biorąc, w gotyku. Spowodowało go wówczas włączenie zmysłowo doświadczanej rzeczywistości do malarstwa, zajmującego się dotychczas wyłącznie ukazywaniem wieczności Boga. „Rozdział ów zaś stał się jeszcze głębszy, gdy przedstawienia danego zmysłom świata naturalnego zostały wraz z nastaniem renesansu podporządkowane racjonalnym zasadom (perspektywa, proporcje, prawidłowa budowa anatomiczna), i w ostatecznym rozrachunku «natura» jako najwyższy cel człowieka i jego sztuki zajęła miejsce tego, co nadnaturalne, co niegdyś stanowiło wspólne korzenie i normę sztuki zarówno w zachodniej, jak i we wschodniej Europie".[9]

W religijnej sztuce Wschodu symboliczne przedstawianie uniwersalnego, religijnego obrazu świata nadal stanowiło normę w malarstwie. Toteż na ikonach portretowano świętych, przy czym ikona jako „eidos" miała udział w swoim wzorcu i dlatego należy rozumieć ją jako „cień lub kopię prototypu".[10] „Miarodajne są nie właściwości obrazu, czy jego podobieństwo do portretu, lecz tylko i wyłącznie wyzwolona dzięki temu obrazowi więź z widzem".[11] Takie pojmowanie ikony różni się znacznie od zachodniego rozumienia sztuki, a różnica ta uwidacznia się w końcu także w odbiorze dzieła Katarzyny Kobro. Tak więc nie tylko artystyczna czy estetyczna kompozycja, bądź tematyka ikony jest ważna dla jej znaczenia, lecz jej funkcja, polegająca na sprowokowaniu u widza refleksji na swój temat, tzn. na zaktywizowaniu go do zastanowienia się nad własną rzeczywistością.

Aby obrazowo przedstawić tę różnicę w rozumieniu dzieła sztuki przez Zachód i Wschód, można ją narysować w formie „piramidy widzenia":



Od czasu wprowadzenia perspektywy do malarstwa zachodniego widz usiłuje „rozszyfrować" nie tylko głębię przestrzenną, ale również sens dzieła na podstawie treści obrazu, po czym ewentualnie uplasować dane przedstawienie w po-

rządku historycznym. W związku z tym oczy widza stanowią podstawę naszkicowanego wyżej trójkąta, którego wierzchołek wskazuje na perspektywiczną głębię obrazu.

W tradycyjnym malarstwie wschodnim, natomiast, to ikona stanowi podstawę owego wyimaginowanego trójkąta. Wychodzi on od dwuwymiarowości przedstawienia i wskazuje na „głębię", która musi istnieć w widzu. Widz nie zgłębia przedstawienia ukazanego na ikonie, lecz swoją własną osobę, swoje nastawienie i wyobrażenie rzeczywistości. W przeciwieństwie do malarstwa zachodniego, którego tematami mogą być zdarzenia z minionych epok, nie mające częstokroć poza nauką moralną żadnego związku z Tu i Teraz widza (np. malarstwo historyczne), malarstwo ikon jest zawsze tożsame z jego współczesnością. Zrodziło się ono w czasach, kiedy to „... sztuka i religia nie były jeszcze oddzielnymi, autonomicznymi dziedzinami kultury..."[12]

Zgodnie z takim rozumieniem sztuki również Katarzyna Kobro próbuje włączyć własną twórczość w teraźniejszość widza, nadając tym samym swojej sztuce wartość w codziennym życiu człowieka. Aby uzyskać tożsamość sztuki i rzeczywistości, pozbawia swoje rzeźby cokołu, który izolował je od „realnej" przestrzeni. Powstałe w ten sposób, zarchitektonizowane rzeźby otwierały drogę do ukształtowania przestrzeni widza, a więc współczesnej mu architektury w sensie stworzonych przez nią harmonijnych podziałów przestrzennych. Jednakże Katarzyna Kobro poszła jeszcze dalej: jej modele miały nie tylko otaczać widza, ale również kierować nim pomagając kształtować świat według jego własnej wizji. Miał on przenieść na grunt swojej codziennej działalności, zrodzoną dzięki dziełom Kobro, refleksję na temat harmonijnych relacji między różnymi porządkami: „Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mających wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast. Terenem działalności sztuki jest produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej. Ostatecznym potwierdzeniem sztuki jest jej użyteczność produkcyjna, osiągnięta środkami industrii współczesnej".[13]

Wracając do obrazu wyimaginowanego trójkąta między widzem a dziełem sztuki, rzeźby Katarzyny Kobro stanowią jego podstawę[14], zaś wierzchołek kieruje się ku widzowi, który z kolei powinien przejąć do swojej teraźniejszości uzyskaną wiedzę o idealnej harmonii i porządku. Stąd też abstrakcyjne rzeźby artystki, będące wyrazem pewnego ideału, mają takie samo znaczenie jak ikona, „... która ze swej istoty jest kopią, identyczną z prawzorem; jedynie w świecie, w którym «mieszkają czyste formy», jedynie tutaj może urzeczywistnić się ideał doskonałości".[15] W odróżnieniu od takiego celu ikony Kobro usiłowała jednak zrealizować swój ideał doskonałej harmonii dzięki duchowemu „zaktywizowaniu" widza również w jego życiu codziennym.[16]

Jest logiczne, że przedstawienie takiego ideału w malarstwie ikon mogło udać się jedynie pod warunkiem wykluczenia wszystkiego, co wyjątkowe w widzialnym świecie oraz wszystkiego przypadkowego, co artysta mógłby dodać od siebie.[17]

Również Katarzyna Kobro usiłuje unikać w rzeźbie wszelkiej przypadkowości i wyjątkowości. Osiąga to stosując w swoich pracach do roku 1933 surową zasadę proporcjonalności, stanowiącą odbicie idealnej harmonii. Dzięki owej proporcjonalności zostają ustalone wszystkie relacje wielkości, a także rytmy form, tzn. następowanie po sobie form poszczególnych rzeźb. Ma to równocześnie uniemożliwić artystce, w której mogłoby odezwać się dążenie do nadania kompozycji cech indywidualnych, wywieranie wpływu na widza.

Język formalny Katarzyny Kobro wyrasta z jej wyobrażenia o idealnym porządku i możliwości jego urzeczywistnienia w postrewolucyjnym społeczeństwie epoki technicznej. Ponieważ jednak w rzeźbie akademickiej nie istniały przykłady przełożenia takiego ideału na realne formy – a ponadto rzeźba akademicka miała tę wadę, że służyła już epoce przedrewolucyjnej – Katarzyna Kobro zaczęła orientować się na dwuwymiarowe eksperymenty formalne postrewolucyjnych artystów awangardowych. Przenosi ona jednak formy malarstwa suprematycznego i unistycznego, a więc elementy dwuwymiarowe, w przestrzeń.

Jej kompozycje przestrzenne miały stanowić wzorzec dla powszechnego kształtowania przestrzeni: „Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchu tłumów i jednostek".[18]

Katarzyna Kobro podejmowała w swych rzeźbach próbę przeniesienia nowych form malarstwa awangardowego w przestrzeń, a tym samym stworzenia nowego, harmonijnego „rytmu", tzn. harmonijnego następowania po sobie działań i ruchów ludzkich. Tym razem jednak miał to być rytm wolny od wszelkiej mistyki czy związków z religią. Kobro pisze: „Sztuka nie jest poszukiwaniem wyrazu dla rozmaitego rodzaju tęsknot metafizycznych, lecz obiektywną produkcją formy, podlegającej (...) prawom ścisłej budowy".[19]

Pomimo usiłowań artystki, pragnącej zdystansować się od takich „metafizycznych" celów, w jej rozumieniu dzieła sztuki raz po raz dochodzi nieuchronnie do głosu zakorzenienie w tradycji malarstwa ikon, które zrodziło się właśnie z owej metafizycznej więzi. Dotyczy to również ostatniego podobieństwa malarstwa ikon do prac Katarzyny Kobro, czyli anonimowości dzieł.

Dla badacza ikon z punktu widzenia historii sztuki jest to równocześnie największy problem: „Malarz ikon nie tworzy dzieła indywidualnego. Nie mówi nic o sobie i zataja przed nami własne nazwisko. Tym samym całkowicie pozbawia swoje dzieło oczekiwanego przez nas, osobistego charakteru, utrudniając nam analizę pod względem estetycznym. Wszystkie właściwości stylu i formy ekspresji mają być oceniane jako anonimowy wyraz pewnej postawy duchowej, którą wykształcili niegdyś ojcowie Kościoła i której zachowanie było najwyższym celem malarstwa ikon".[20]

Anonimowość artysty jako cecha wyróżniająca malarstwo ikon staje się również istotnym wyznacznikiem prac rzeźbiarskich Kobro. W całej twórczości artystki istnieje tylko jedna podpisana rzeźba. Do takiego odindywidualizowanego sposobu kompozycji prowadzi rzeźbiarkę dokonany przez nią wybór zasady proporcjonalności zgodnej ze „złotym podziałem" lub też z modułem wyjściowym, co charakteryzuje jej pragnienie stworzenia dzieła, które byłoby całkowicie niezależne od osobistych wpływów. Wszystkie formy, proporcje i rytmy mają być analizowane jako „anonimowy wyraz pewnej postawy duchowej". Kiedy jednak Katarzyna Kobro poszukiwała w rzeźbie nowego kanonu języka formalnego, nie znalazły się takie autorytety jak ojcowie Kościoła w przypadku malarzy ikon, na których artystka mogłaby się oprzeć. Toteż początkowo rolę autorytetu odgrywa z jednej strony Malewicz ze swoimi formami malarstwa abstrakcyjnego, z drugiej zaś Kobro czerpie inspiracje z metod produkcyjnych nowej epoki techniki. W przeciwieństwie do zadań, stawianych malarzom ikon, w kompozycjach przestrzennych artystki nie chodzi o odniesienie do tradycyjnych dzieł i form – nie było takich w tradycyjnej rzeźbie – lecz o ich ustalenie.

Wszystkie prace trójwymiarowe miały być dostosowane w formie i harmonii do nowej epoki techniki. W takim właśnie kontekście należy widzieć nieprzedstawiającą twórczość Katarzyny Kobro, dającą zdefiniować się podobnie jak ikona, której celem nie jest „bawić czy pouczać", lecz „objawiać wizję doskonałości".[21]

Tłumaczenie: Sława Lisiecka

1. Podstawę do napisania tego tekstu stanowił przekształcony rozdział mojej pracy doktorskiej *Parallelen zwischen der traditionellen Ikonenmalerei und dem plastischen Werk Katarzyna Kobros*, w: U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) und die konstruktivistische Bewegung*. Inaugural – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Münster 1986, (maszynopis), s. 150–157.

2. C. Gray, *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974, s. 91.

3. W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1978, s. 363.

4. H. Gaßner, *Konstruktion 1920 oder die Kunst das Leben zu organisieren*, Frankfurt am Main, 1984, s. 34 i n.

5. Por. ibidem., s. 20; C. Gray, *Das große Experiment ...*, s. 156; W. Hofmann, *Grundlagen der modernen ...*, s. 363.

6. M. Ałpatow, *Die russischen Ikonen*, w: *Die Ikonen*, K. Weitzmann (wyd.), Freiburg 1981, s. 237.

7. Por. ibidem.

8. K. Malewicz, według: R. Rosenblum, *Das Sublime in der abstrakten Malerei*, w: kat. wyst. *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, W. Schmidt (wyd.), Berlin, 1980, s. 132 i n.; dalsze związki pomiędzy malarstwem Malewicza a sztuką bizantyjską, por. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej z lat 1910 –1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 45 i n.

9. W. Loeschke, *Die Ikone*, w: kat. wyst. *Altrussische Kunst*, Amt für Kunst, Berlin, 1951, b. s.

10. C. H. Wendt, *Die Kunst der Ikonenmalerei*, Recklinghausen 1955, b. s.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

13. K. Kobro, *Rzeźba stanowi ...*, w: GŁOS PLASTYKÓW, 1937, nr 1–7 (V), s. 42–43.

14. Również w rzeźbach Kobro wychodzimy w zależności od widoku poniekąd od płaszczyzny. Widoki boczne są tak zaprojektowane, aby uzyskać wrażenie dwuwymiarowości; także w wyborze środków kompozycji (metalowe blachy) dochodzi do głosu preferowana przez Kobro płaskość.

15. A. v. Melgunoff, *Russische Ikonenmalerei*, Berlin 1951, b. s.

16. K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia*, w: FORMA, 1935, nr 3, s.14.

17. A. v. Melgunoff, *Russische ...*

18. K. Kobro, *Rzeźba stanowi ...*, w: GŁOS PLASTYKÓW, 1937, nr 1–7, s. 42–43.

19. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kto chce, niech szpera ...*, w: *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych*, Łódź 1933, b. s.

20. C. H. Wendt, *Die Kunst der ...*

21. A. v. Melgunoff, *Russische ...*

Andrzej Turowski

Rytmologia teoretyczna czyli fantastyczny świat Katarzyny Kobro

Chciałbym przede wszystkim abyś był najzupełniej o tym przekonany, mój Galileuszu, że z wielkim zachwytem powitałem tę twoją kopernikańską doktrynę w astronomii, bo przez to sam się ujrzałem panem siebie, kiedy strzaskane zostały zagrody starego świata i układy, a wyzwolony i swobodny duch błądzi przez bezmiary przestrzeni.

Gassendi do Galileusza, list z 1625 roku.

Zainteresowanie w latach 60. i 70. naszego wieku twórczością Katarzyny Kobro wiązało się z przewartościowaniem przez krytyków i artystów konceptualnych oraz minimalistów niektórych, dotąd pozostających w cieniu, problemów awangardy konstruktywistycznej. Analityczne rzeźby polskiej artystki przyciągały uwagę rygorystyczną redukcją kształtów geometrycznych i zastosowaniem barw prymarnych. Odczytywane poprzez precyzyjną zasadę rytmów czasoprzestrzennych, świadczyły o możliwości stworzenia systemu artystycznego, którego podstawą strukturalną były pozaformalne relacje arytmetyczne. Akcentowano wówczas w jej twórczości zarówno aspekt „technologiczny" konstrukcji artystycznej, jak impuls „racjonalistyczny" myślenia o sztuce.[1] Przeżywające w tym samym czasie swój renesans badania historyków sztuki nad awangardą zwracały uwagę na, początkowo pomijany, element społeczny rzeźby funkcjonalnej, dodając jej w ten sposób wymiar „socjologiczny". Katarzyna Kobro znalazła swoje dobrze zdefiniowane miejsce wśród czołowych twórców konstruktywizmu.[2]

Lata 80. i 90., wraz z nowymi pytaniami kierowanymi wobec modernizmu, zmieniły w sposób istotny recepcję unistycznej rzeźby Kobro realizującej purystyczne ideały awangardy. Kobro odczytanej wraz ze Strzemińskim „na dobre i złe", jako prekursorce formalizmu i ideologii czystości Greenberga, został przypisany esencjonalizm i historycyzm jako podstawowe grzechy ortodoksyjnego skrzydła całej formacji artystów modernistycznych.[3] Ponadto, kryzys myślenia utopijnego w sztuce skazywał na naiwność wiarę rzeźbiarki w uzdrowieńczą moc formy realizującej lepszy porządek społeczny. Konstruktywizm, w ramach którego funkcjonowała rzeźba Kobro, okazał się klatką, przenoszącą jej twórczość do muzealnej przeszłości. Zrozumiałym sposobem wyjścia z tego impasu było porzucenie konstruktywistycznej teorii i zwrócenie się ku osobistej historii artystki. Nowa perspektywa mająca charakter paradygmatyczny, doprowadziła do rozbicia panującego dotychczas modelu rzeźby Kobro, zbudowanego na tożsamości sztuki i życia, pozwalając spojrzeć na jej twórczość od strony „życia" dezintegrującego utopię sztuki. Kobro i Strzemiński, poszukując ponadindywidualnej formy Tego Samego – czytamy w artykule rozpoczynającym ten rodzaj studiów, poświęconym parze awangardowych artystów – odnajdywali ją w symetrii Logosu, w jedności człowieka i świata, rozumu i uniwersum, kobiety i mężczyzny. I właśnie w tym świecie zniwelowanej konceptualnie Różnicy, zarysowało się pęknięcie: „w obszarze wypartej ze sztuki prywatności, indywidualności, kobiecości, oślepił ich «punkt nierównowagi...»". W marzeniu o równowadze czasoprzestrzeni bez historii, „pojawił się przebłysk Innego, «niewidoczny punkt» stał się kryzysem samoświadomości zatopionej w śnie o symetrii".[4]

Zmiana punktu widzenia, włączająca cielesność artystki w strukturę rzeźby, uczyniła problem „fizjologii rytmów" podstawą badań mechanizmów funkcjonowania utopii społecznych. Ujęta w tych kategoriach biomechaniczna wizja Kobro opierała się na przekonaniu o głębokiej harmonii podmiotu z przedmiotem, ducha z ciałem, producenta z produktem, funkcji z pracą, tworzących swą totalnością intelektualno-materialną jedność świata w pełni dostępnego w produkcyjnym i twórczym działaniu. Była to jedna z wersji modernistycznej utopii jedności, za którą kryły się dwa porządki dyskursywne, pozwalające wyjaśniać ją w kategoriach opisu historycznego lub antropologicznego: dyscyplinarnej ekonomii władzy lub regresywnej antropologii libidinalnej. W progresywnej utopii awangardy i jej monistycznej wizji człowieka i świata – pisałem w konkluzji rozważań o rzeźbie Kobro – mamy zatem do czynienia z dążeniem bądź do zbudowania *ponadjęzykowej* jedności, wyprowadzonej z absolutnego rozumu legitymującego swą wiedzę – władzę nad ciałem, bądź z poszukiwaniem *przedjęzykowej* jedności, odnajdującej ją w cofaniu się ku pierwotności libidinalnej niezróżnicowanego słowa i ciała, niedostępnej racjonalnemu poznaniu. Biomechaniczne ciało znane z teorii sztuki Kobro, plastyczne regularnością rytmów, funkcjonalne precyzją działania zgodnego z „taylorystycznym" harmonogramem, opisywało modularnego człowieka wierząc, że rozum uporządkuje ukryte pod cielesnym futerałem nieznane impulsy.[5]

Oczywiście obie linie interpretacyjne wymagają dalszych, pogłębionych badań, które w zależności od takiego lub innego spojrzenia na historię i stosowania, z większym lub mniejszym rygorem, określonych założeń metodologicznych, doprowadzą do nieznanych jeszcze dzisiaj i trudnych do przewidzenia wyników.

W moich obecnych rozważaniach chciałbym porzucić analityczną metodę przyjętą w *Rytmologii stosowanej*, aby poświęcić więcej uwagi refleksji hipotetycznej, stawiając na nowo teoretyczne pytanie o czasoprzestrzenne Uniwersum Kobro. Inaczej mówiąc: chciałbym poprzez wywiedzione z praktyki artystycznej Kobro pojęcia ciała (biomechanicznego) i społeczeństwa (solidarystycznego) powrócić do wydawałoby się dobrze znanych, takich kategorii jak rytm, przestrzeń i czas, składających się na fantastyczną kosmologię artystki. Jeżeli w pewnym momencie powrócę do konstruktywizmu, to tylko po to, aby za pomocą rzeźby Kobro podważyć dotychczas zakreślone granice tego kierunku, czyli dostrzec to, co w konstruktywizmie „było najmniej konstruktywistyczne".[6]

Uzasadnienia dla ujęcia twórczości Kobro w perspektywie kosmologicznej dostarcza powtarzane wielokrotnie przez artystkę zdanie o nieskończoności w czasie i niczym nieograniczonym w przestrzeni kształtowaniu rzeźbiarskim. „Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych – czytamy w książce o rytmach czasoprzestrzennych – i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną".[7] W konsekwencji rzeźba – w przekonaniu Kobro i Strzemińskiego – nie jest „zjawiskiem całkowicie plastycznym, gdyż w jej założeniu leży współistnienie przestrzeni i czasu, tych dwóch pierwiastków, które się łączą jedynie w pojęciu ruchu, pojęciu syntetycznym, czasoprzestrzennym".[8]

Ruch tak rozumiany, wiążący każde dzieło sztuki rzeźbiarskiej z Całością, jest jednorodnym rytmem, czyli powszechną organizacją życia, uniwersalnym porządkiem w czasoprzestrzeni Kosmosu. Rytm, czas i przestrzeń są zatem kategoriami ogólnymi, które, uobecnione w mikroświecie sztuki, tworzą po-

most do makrokosmicznej nieskończoności i nieograniczoności. Rytm definiuje czas, który zawsze trwa i przestrzeń, która się równomiernie rozciąga. „Wyodrębnienie jednej części przestrzeni i traktowanie tej części przestrzeni tak, jakby ta część przestrzeni była czymś z gruntu odmiennym od innych części przestrzeni – czytamy w pierwszych niemal zdaniach traktatu o rytmach – może być jedynie wynikiem niezrozumienia głównej cechy przestrzeni – jej ciągłości... Przestrzeń jest wszędzie jednolita i jednakowa".[9] W konsekwencji „stanem naturalnym przestrzeni w jej granicach nieskończonych jest równowaga stała".[10] Wynika jasno z tego stwierdzenia przekonanie o tym, że podstawowym prawem wszechświata jest kosmiczna homeostaza czasoprzestrzenna, utrzymywana dzięki sieci jednorodnych rytmów „w ich najczystszej postaci".[11]

Wszelkie formy zakłócenia tego statycznego układu rytmicznego (dynamika *versus* mechanika) prowadzą do „tragicznego" stanu nierównowagi, „katastrofy" wynikającej z zakłóconego porządku. Pojawia się entropia chaotycznych sił „wyrzucających kształty dynamiczne we wszystkich kierunkach", a dalej „rozkład systemu, wytrąconego z równowagi i rozpadającego się".[12] Powrót do stanu pierwotnego, „kinetycznej" równowagi, jest początkiem i powtórzeniem nowego cyklu destrukcji. Jeżeli jednak potrafimy wyabstrahować z tego „wiru dynamizmów" konkretne przedmioty, bryły i masy – piszą Kobro i Strzemiński – wówczas dostrzeżemy istnienie stałego układu, „systemu zrównoważonych kształtów bezwładnych". W efekcie wszechświat, taki, jaki się im jawi, jest tworem konfliktowym, w którym „równowaga jednego systemu przeczy nierównowadze drugiego".[13] Jest to kosmos zawieszony między dwoma skrajnymi realnościami, z których pierwsza, „naturalna", jest rzeczywistością potencjalną, charakteryzującą się trwaniem obiektywnych relacji w jednorodnej strukturze równoważnych rytmów czasoprzestrzennych, druga jest światem doświadczenia człowieka współczesnego. Rządzą nią prawa „kinetycznej" transformatywności, czasowej skończoności i przestrzennego ograniczenia. Charakterystyczne są dla niej skupiska energetyczne potrzebne dla pobudzenia ruchu, w celu rozszerzania granic, przekształcania form, pokonywania czasu. Gromadzona energia, czytamy w traktacie Kobro i Strzemińskiego, jest konieczna „dla zwycięstwa nad przestrzenią", a kontrast nasycenia form energią „w porównaniu z brakiem energii w przestrzeni", powiększa się do „najdalszych granic", aby przy pomocy swych energetycznych zapasów torować sobie drogę ku nieosiągalnej nieskończoności.[14]

Z jednego systemu do drugiego nie ma bezpośredniego przejścia. Tak, jak nie można przejść od trójwymiarowości do nieograniczoności, od śmiertelności do nieskończoności. Systemy różnią się między sobą nie skalą i ilością, a jakością: świat „naturalny" jest obiektywny i wieczny, „kinetyczny" – subiektywny i historyczny. Koncepcja rzeźby Kobro jako konstrukcja rytmów czasoprzestrzennych wpisuje się w Uniwersum potencjalne, choć realne. Kobro realność tę opisuje wierząc, iż ją zarazem obiektywizuje i realizuje. Zniesienie w tym utopijnym zabiegu różnicy między podmiotową kreacją, a obiektywnym światem przenosiło wszystkie problemy w sferę fantastyki. Teoria Kobro, widziana w perspektywie kosmologicznej, nabiera z tą chwilą elementów fantazji naukowej, mającej wszelkie cechy współczesnej opowieści SF. „*Science Fiction*, mówi Lem, otworzyła dla człowieka wszechświat – nie jako ultymatywny lub przejściowy obiekt sakralny, lecz jako Universum prawdziwe, które jest realnością ostateczną i nieodwołalną".[15] Spójrzmy na dzieło Katarzyny Kobro z tego punktu widzenia.

Kosmologia unistyczna Kobro opiera się na ważnym założeniu: do istnienia jednorodnej przestrzeni i czasu nie jest potrzebna żadna forma energii. Pojawienie się energii burzy naturalny porządek przestrzennej „równowagi i bezruchu" chyba, że potencjalna siła energetyczna jakiejkolwiek formy (materii) jest równa zeru.[16] „Czyste pojęcie przestrzeni jest niezależne od pojęcia siły"[17], energia nie jest zatem potrzebna we wszechświecie. Siłę grawitacji zastępują rytmy spajające układ czasoprzestrzenny i harmonizujące wszelkie możliwe relacje w mikro- i makroskali. W konsekwencji nie fizyczne prawo zachowania materii, a arytmetyczna zasada ciągów liczb naturalnych rządzi kosmosem.

Jeżeli poddamy się racjonalistyczno-fantastycznej imaginacji Kobro, możemy sobie wyobrazić, że „unistyczny wehikuł czasu" nie musi się poruszać z szybkością większą od biegu światła, aby przemieszczać się swobodnie w przestrzeni i czasie, wystarczy dostatecznie szybki i pojemny komputer, który potrafiłby obliczać harmonijne szeregi liczb naturalnych, aby w „rytmicznych skokach" przenosić nas w jakikolwiek punkt jednorodnej czasoprzestrzeni. „Załóżmy – pisał jeszcze w 1950 roku Norbert Wiener, twórca cybernetyki – że koncepcja, iż ktoś mógłby podróżować za pomocą telegrafu, tak jak pociągiem lub samolotem, nie jest w zasadzie absurdalna, choć może bardzo daleka od urzeczywistnienia".[18] W praktyce nie trzeba było na taką podróż zbyt długo czekać, eksploatacja cyberprzestrzeni za pomocą internetu urzeczywistniła wyobrażenie Wienera. Nie ma powodów obawiać się fantazji. Sieć rytmów Kobro ma charakter osiowy, a jeżeli wyobrazimy sobie ją w makroskali, jest harmonijną pajęczyną łączącą rozrzucone w przestrzeni węzły i mikrosieci dzisiejszych serwerów i terminali. W przeciwieństwie do zakrzywionego promienia z teorii względności, przypomina bardziej horyzontalny bieg nieskończenie krzyżujących się informatycznych autostrad dzisiejszego worldnetu. „Zaprogramuj mapę, by wyświetlała z częstotliwością transmisji danych, każdy tysiąc megabajtów jako jeden piksel na bardzo wielkim ekranie – czytamy w kultowej powieści cyberpunków *Neuromancer* – Manhattan i Atlanta zapłoną jednostajną bielą. Potem zaczną pulsować – tempo transferu zagrozi przeciążeniem modelu. Twoja mapa może wybuchnąć jak nova. Ostudź ją. Zmień skalę. Jeden piksel to milion megabajtów. Przy stu milionach megabajtów na sekundę zaczniesz wyróżniać pewne bloki w centrum Manhattanu i kontury stuletnich ośrodków przemysłowych w dawnym centrum Atlanty..."[19]

Rozproszona w rytmach inercyjna materia nie stawia żadnego oporu. Właściwie to już nie materia, ale dygitalna, zero-jedynkowa, symulacja materii, która jest naszą „naturalną" i ponownie Absolutną rzeczywistością. Cofnijmy się w przeszłość. Charakterystyką uniwersalną nazywa Leibniz program przyporządkowania każdemu przedmiotowi określonej liczby poprzez opis algebraiczny. W systemie takim widział on – podkreśla Norbert Bolz – nowy organ ludzkości, który miałby nieskończoną przewagę nad wszystkimi innymi „przedłużeniami człowieka", choćby takimi jak na przykład instrumenty optyczne. „Jednak dopiero procesor dwudziestego wieku wypełnił siedemnastowieczny program Leibniza: komputery stanowią techniczną implementację «możliwych światów». Zaś na opory wobec wyników symulacji wielkich maszyn obliczeniowych reaguje się dzisiaj w istocie sformułowaniem, które Leibniz przeciwstawiał wątpiącym w jego filozoficzne rozwiązania: «Niech nam Pan pozwoli liczyć, Monsieur!»".[20]

Nie powinno nas dziwić to odległe porównanie. Kosmologia Kobro w wielu miejscach przypomina XVII-wieczne traktaty panteistyczne i materialistyczne, w których nadzwyczaj wówczas popularna idea nieskończoności i jednorodności była przede wszystkim źródłem poznania jedności człowieka z całym wszechświatem, a dalej, kładła kres wyobcowaniu człowieka w świecie. I tutaj matematyka zaczęła odgrywać bardzo istotną rolę jako wiedza nie tyle badająca istotę bytu, co związki między zjawiskami. Teorię rzeczy można było zas-

tąpić teorią znaków. Za pomocą dwóch cyfr można było przedstawić wszystkie możliwe liczby i wszystko obliczyć mechanicznie. Matematyka, a obok niej mechanika, powtórzmy, stały się znakomitymi narzędziami w badaniu rzeczywistości „myślanej" (inaczej mówiąc – „pozazmysłowej"), dostępnej jedynie dzięki obliczeniom. Gdy od mechaniki jako nauki uniwersalnej oczekiwano wyjaśnienia zjawiska ruchu we wszechświecie, tak w matematyce jako wiedzy racjonalnej, dostrzegano szansę uchwycenia ruchu, czyli konkretyzacji tego, co niewyobrażalne w nieskończoności świata.[21] Jeżeli wymiary w przestrzeni mogą się w nieskończoność zwiększać, to mogą się też w nieskończoność zmniejszać – dowodził Pascal w traktacie *O geometrycznym sposobie myślenia* – „Gdy będziemy spoglądali przez szkło na okręt oddalający się nieustannie po linii prostej, wówczas, rzecz jasna, miejsce przezrocza, w którym dostrzegamy dowolnie obrany punkt statku, będzie się wznosiło ruchem ciągłym w miarę, jak okręt się oddala. Jeśliby więc odległość okrętu zwiększała się stale w nieskończoność, punkt ten wznosiłby się nieustannie, nigdy jednak nie znalazłby się w miejscu, w którym pada promień poziomy, wiodący od oka do szkła; zbliżałby się doń coraz bardziej, lecz nigdy by go nie osiągnął. Odległość między tym wznoszącym się punktem a punktem horyzontu zmniejszałaby się stale, lecz nigdy by się one nie zeszły..."[22]

Począwszy od XVII wieku procesy myślenia można było już traktować jako ciągi obliczenowe, łańcuchy cyklicznie powtarzających się kombinacji, sumy dodawanych i ujmowanych składników. Rytm obliczeniowy legł u podstaw mechanicznej fizyki i opartej na umowie społecznej polityki, maszynistycznej fizjologii i uniwersalnej gramatyki. Trzy stulecia później w innej historii opanuje on biomechanikę i harmonikę społeczną. *Rytmologia stosowana* Kobro – jak pisałem – wiele zawdzięczała tej tradycji. Nie zapominajmy jednak, że w tę samą tradycję wpisana jest również interesująca nas tutaj refleksja *teoretyczna* nad rytmologią, związana z historią formalizacji logicznej, której ostatnim ogniwem było powstanie komputera. Przypomnijmy, że od Hobbesa, Leibniza i Boola logika matematyczna zaczęła się posługiwać porządkiem symbolicznym, możliwym do zastosowania również w maszynach rachunkowych. Współczesny komputer, mówiąc najogólniej, jest właśnie taką maszyną, która „gromadzi i transformuje łańcuchy znaków, sterując nimi za pomocą algorytmów". Estetyka obliczania rytmów czasoprzestrzennych Kobro i Strzemińskiego jest estetyką maszyny liczącej, dość odległą, lecz nieobcą komputerowi, której praca polega na przekształcaniu, według stałej zasady, wprowadzonych danych wyjściowych. Zdaniem autorów teorii unistycznej rzeźby, dzieło powstaje jeżeli „jakikolwiek jeden wymiar dowolny, lecz stały dla danego dzieła sztuki, pomnożony przez liczbę zmienną tworzy wszystkie wymiary dzieła sztuki tzn., że wszystkie wymiary dzieła sztuki są podzielne przez ten wymiar podstawowy; określając ten wymiar podstawowy jako A, możemy wszystkie inne wymiary określić, jako 2A, 3A, 10A, 46A etc. Każdy wymiar następny stanowi pewną stałą część poprzedniego, czyli, określając ich stosunek wzajemny jako N, możemy określić szeregi stałego stosunku liczbowego wszystkich części dzieła..."[23]

Dane wprowadzone do maszyny liczącej Kobro i Strzemińskiego biorą za punkt wyjścia rosnący ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy, zwany ciągiem Fibonacciego, którego początkowymi terminami (n) są liczby 0 i 1, a zasadą porządku jest n+1, równe sumie dwóch liczb ciągu minus 1 (n+n–1) dla wszystkich n wyższych lub równych 2. Granicą ciągu jest n+∞. W ramach estetyki klasycznej ciąg ten zgodny był z geometrycznym i arytmetycznym ideałem proporcji, określanym mianem złotego podziału, czyli relacją dwóch odcinków lub liczb a/b=(a+b)/a, dającą przybliżoną wartość 1,618... .

Artystyczne prawo rytmów czasoprzestrzennych, estetyczny „program", definiujący charakter transformacji liczbowych, czy wreszcie „maszyna licząca" Kobro i Strzemińskiego, kalkulująca „związki między formami" – miały swoje oparcie w kosmicznej wizji wszechświata. Inaczej mówiąc, tak jak ciąg Fibonacciego, estetyka unistycznych artystów rozciągała się w rytmach numerycznych ku nieskończoności, podtrzymując w równowadze „bezenergetyczne" relacje „inercyjnych" mas w czasoprzestrzeni. Estetyka gwarantowała jednorodność podmiotowego i przedmiotowego uniwersum. Możemy więc powiedzieć, że u źródeł kosmologii Kobro odnajdujemy ogólną zasadę estetyczną, synchronizującą całość zjawisk i bytów.

Fantastyczna podróż w tej czasoprzestrzeni, aby powrócić do wyobrażonej SF polskiej rzeźbiarki, miałaby wszelkie znamiona podróży w świecie harmonijnych proporcji. „Wehikuł czasu" poruszałby się w bezkresie trwania między strefami ładu – wyspami zaludnionymi doskonale biomechanicznymi antropoidami oraz standaryzowanymi społecznościami i przedmiotami. Wyspy takie, w pewnych elementach, mogłyby przypominać cybernetyczne uniwersum, jakby jakieś obwody samoregulacji, futurologicznie zaprogramowane homeostazy sprzężeń zwrotnych, utrzymujące się w ramach optymalnych „rytmicznych" rozwiązań. Jeżeli naszej wyobraźni pozwolimy iść jeszcze dalej, dostrzeżemy w tym rachunku rytmów czasoprzestrzennych rzeźby jedynie obrazy cyfrowe, zgromadzone i przechowywane w jakimś kalkulatorze z zarejestrowanym programem obsługiwanym przez artystę. Będą to obrazy numeryczne gotowe w każdej chwili do przywołania, w ramach określonych transformacji, dowolnych realności symulujących „oryginał" lub jego zwielokrotnione „kopie". W tym świecie, to nie rzeczywistość jest nieskończona, tak jak dostrzegał ją jeszcze Blaise Pascal, lecz obrazy rzeczywistości, o których pisze Jean Baudrillard, są klonowane w nieskończoność. Rzeźby Kobro w fantastycznej wizji SF są kondensacją wirtualnego świata samopowielającego się w rytmach, a „rytm fizjologiczny" oka okazuje się zapisaną numerycznie percepcją symulowanej rzeczywistości.

Świat cybernetycznej rzeczywistości nie może się obyć bez antropoidalnego Robota. Jego model zaprogramowany przez Kobro i Strzemińskiego jest określony relacją liczbową 5 : 8 w ciągu Fibonacciego, której odpowiadają średnie wymiary „ziemskiego" egzemplarza człowieka o wzroście 175 cm i wysokości do pasa równej 109 cm. Klonowani bracia tej doskonałej kreatury mogą przybierać dowolne rozmiary, determinowane potrzebami, zachowując przy tym perfekcyjną biomechanicznie relację rytmiczną. W fantastycznym świecie SF możemy sobie dobrze wyobrazić człekokształtnych gigantów, jak i zminiaturyzowane mechanizmy ludzkie, sprawnie poruszające się wśród skonstruowanych równie harmonijnie przedmiotów, „przyspieszając lub zatrzymując się... zgodnie z wymaganiami, jakie w danym miejscu stawia rytm organizowanych ruchów".[24] Sztuczny człowiek Kobro i Strzemińskiego nie ma płci, jest wspaniałym uniseksem; pozbawiony ośrodków afektywnych, nie żyje indywidualnymi emocjami; ponieważ ma wszczepiony samoodradzający go kod numeryczny – jest nieśmiertelny. Innymi słowy: w rzeczywistości wirtualnej, jest człowiekiem symulowanym.

Jeżeli będziemy w naszym rozumowaniu futurologiczno-fantastycznym konsekwentni, rzeźbom Kobro musimy odebrać charakter czystych form artystycznych, a przypisać im status modeli kosmicznych, zawierających określone projekcje (symulacje) rzeczywistości „naturalnej". Wychodząc z tego założenia, nie należałoby zatem poszczególnych dzieł Kobro grupować zgodnie z zasadą chronologii lub formalnego podobieństwa, lecz typów i fragmentów rzeczywistości –

mówiąc zmodernizowanym językiem Leona Chwistka – którą rzeźba symuluje. Fantastyczna typologia przebiegałaby przez dzieła jakby na ukos, zbierałaby z każdego coś dla danego obrazu, aby pozostawić jakąś część innemu. Rozbijałaby śmiało, gwarantowaną historią sztuki integralność struktury artystycznej, przypisując jej fragmenty różnym światom. Nie obawiałaby się repetycji, dwuznaczności, pozostawiałaby miejsca nieoznaczone.

Nie wdając się w szczegóły, które wymagałyby rozwinięcia w trakcie jeszcze nie rozpoczętych badań, do pierwszej grupy zaliczyłbym elementy, cząstki, ułamki dzieł, które symulowałyby rzeczywistość „geometryczną", a do opisu ich użyłbym cytatu z Pascala: „Jest to nieskończona kula, której środek jest wszędzie, powierzchnia nigdzie".[25] Rzeźby Kobro ustawicznie przeczą powierzchniom, tym skończonym tworom, które, aby nabyć bezkresnej rozległości, obejmują, falują, opływają, zwisają.

W drugiej grupie widziałbym takie detale, takie składniki, takie wycinki dzieł, które symulowałyby życie materii, rzeczywistość „fizjologiczną". Opisałbym je słowami Michała Matiuszyna. „Rozmyślając – pisał Matiuszyn – o praźródłach pojęcia przestrzeni oraz budowaniu jej przez ludzką świadomość, która powoli wysyłała po jednym promyczku wymacującym przestwór, o promykach zwanych później dumnie mianem trzech współrzędnych, pracowałem dużo i usilnie, ucząc się przełamywać w sobie gotowe wyobrażenia. Stopniowo kształtował się w mojej wyobraźni, zgodnie zresztą z zasadami rozwoju żywej materii, żywy szlak, który nie łączy się z punktem, lecz przecina go i biegnie dalej we wszystkie strony jednocześnie w każdym momencie czasu. Na czymże więc, jeśli nie na poznaniu przestrzeni, polega najgłębsze zrozumienie świata?"[26] Rzeźby Kobro ustawicznie poszukują żywej przestrzeni, tej niespokojnej rzeczywistości biologicznych rytmów; w swych formach pęcznieją, rosną, oplatają. Inaczej mówiąc – rozprzestrzeniają się.

Do trzeciej grupy wrzuciłbym te wszystkie fragmenty dzieł, które wymykają się porządkowi określonemu geometrią kuli i fizjologią żywej materii. Utworzyłyby one chaotyczny i nieskończony zbiór form i liczb, trudny do ujęcia jedną miarą, ale w zmienności konfiguracji i transformacji poszczególne jego elementy – jak barwne płaszczyzny w kalejdoskopie – przybierałyby uporządkowane kształty „kompozycji przestrzennych". Symulowałyby one rzeczywistość nieskończenie złożoną, lecz „prawdopodobną", a do opisu jej posłużyłbym się słynnym zdaniem Benoit Mandelbrota: „Chmury nie są kulami, góry nie są stożkami, wybrzeża nie są okręgami i ani kora nie jest gładka, ani błyskawica nie mknie po linii prostej".[27] Rzeźby Kobro operują skalą nieskończoności: kilka abstrakcyjnych form rzuconych w najbliższej przestrzeni, w transformacjach łańcuchów wielkich liczb, zharmonizuje odległe społeczeństwo. Tak, jak ruch skrzydeł motyla Mandelbrota wywoła burzę piaskową na innym kontynencie. Formy i relacje ustawicznie się wyłaniają, powielają, przekształcają, konfigurują, prowadząc ku trudnym do wyobrażenia, lecz prawdopodobnym skutkom.

Fantazja naukowa rozpalała wyobraźnię wielu artystów, pisarzy, działaczy, naukowców i polityków rosyjskich. Dzieła gatunku SF były dobrze znane co najmniej od końca XIX wieku. Powieści fantastyczno-naukowe cieszyły się w Rosji wielkim powodzeniem, zyskując z początkiem XX wieku niespotykaną dotąd i nie słabnącą aż po lata 20. popularność. Trudno powiedzieć, czy Kobro czytała tłumaczone masowo powieści i opowiadania Verne'a, Wellsa i Flammariona, czy znała fantazje o podróżach międzyplanetarnych Ciołkowskiego, Afanasjewa lub Bogdanowa. Można przypuszczać, że nie – książki takie nie należały zapewne do lektur kobiecych. Jednak atmosferą SF przesycone było życie rosyjskie.[28] Wiele się o nich mówiło w środowisku artystów awangardy i przemieszane z traktatami filozoficznymi i teozoficznymi wywarły na pewno wyraźny wpływ na Chlebnikowa i Malewicza, Fiłonowa i Matiuszyna, Majakowskiego i Lissitzky'ego, a poprzez Bogdanowa na Rodczenkę, Stiepanową i wielu innych. Strzemiński, artysta o wykształceniu inżynieryjnym, musiał się z nimi spotykać.

Wśród tematów tych opowieści zagadnieniem szczególnie często poruszanym były relacje między czasem i przestrzenią i związany z nimi problem ruchu, przedstawiane początkowo w kontekście teozoficzno-mistycznym, później w różnych wersjach wielowymiarowości świata i zwulgaryzowanej teorii względności. Chodziło w nich zazwyczaj o podróż w nieograniczonym czasie i w międzygwiezdnej przestrzeni. Wykluwał się też tutaj problem nowego człowieka, przezwyciężającego „ziemskie" ograniczenia ciała i umysłu. Wszelkie fikcje naukowe tamtego czasu należy oczywiście widzieć w szerszej perspektywie modernistycznego konfliktu między przyrodą a techniką i wynikającego stąd napięcia między tragizmem życia i wiarą w jego rozumne przezwyciężenie. Rozwiązania proponowane w literaturze SF (choć trudno ograniczyć do tego gatunku wszystkie utopie artystyczne, filozoficzne i polityczne początków wieku) reaktywowały stare tradycje, które w wersji nowoczesnej sprowadzały się do często przemieszanych wątków myślenia naturalistyczno-ewolucjonistycznego i mechaniczno-racjonalnego. W pierwszej wersji futurystyczny wszechświat – racjonalna *noosfera* – był konsekwencją transformacji materii nieożywionej i biologicznego progresu materii żywej, w drugiej, wynikiem odkryć naukowo-technicznych i produkcji przemysłowej, pozwalających na zbudowanie nowych światów, dziś powiedzielibyśmy – sztucznej inteligencji (AI).

Źródła rosyjskiego kosmizmu[29], bo tym mianem zwykło się określać utopie projektujące przebudowę życia w wymiarze międzyplanetarnym, zwykło się widzieć w mistycznej filozofii Fiodorowa, nadzwyczaj popularnej w Rosji XX wieku.[30] Jego koncepcja „wspólnego czynu", czyli pracy nad przezwyciężeniem chaosu i śmierci panujących w bezrozumnej przyrodzie, miała prowadzić ku zmartwychwstaniu pokoleń i nieśmiertelności w świecie powszechnej zgody i jednoczącego rozumu. Odpowiadała ona modernistycznej wyobraźni nie dostrzegającej ograniczeń w dążeniu do „poznania i rządzenia stopniowo rozszerzającego się na wszystkie światy, na wszystkie systemy światów, aż po ostateczne natchnienie życiem wszechświata".[31] Mesjanistyczna ideologia Proletkultu, bazująca na empiriomonizmie Bogdanowa – filozofa, polityka, lekarza-fantasty wierzącego w przedłużanie życia przez przetaczanie krwi, a także twórcy dwóch powieści marsjańskich SF – zawdzięcza wiele ideom Fiodorowa. Z kolei tektologię Bogdanowa jako powszechną naukę o organizacji – z której niewątpliwie Kobro korzystała – możemy rozumieć jako tayloryzm w wymiarze kosmicznym.

Ideami kosmizmu był przesiąknięty suprematyzm Malewicza, będący w istocie utopijną próbą oderwania doświadczenia ludzkiego od ziemskiej trójwymiarowości i dotarcia do bezprzedmiotowej rzeczywistości w n-tym wymiarze, nasyconym czystym odczuciem nieskończonej bieli wśród przestrzennych planitów i architektonów. Malewiczowska kosmologia zawdzięczała wiele tak teozoficznym poglądom na przestrzeń Charlesa Howarda Hintona i Piotra Uspieńskiego, jak i popularnym powieściom naukowo-fantastycznym Gastona Pawłowskego i Camille'a Flammariona, czerpała z neopitagorejskiej „numerologii" Pawła Floreńskiego, matematyki Henri Poincaré'go i „energetyki" Wilhelma Ostwalda.[32] Rozwijana od 1916 roku, a w szczególności w okresie witebskim i później pe-

tersburskim, znalazła swój kosmologiczny wyraz w broszurze wydanej nakładem *UNOWIS–u* w 1922 roku i zatytułowanej *Bog ne skinut: iskusstwo, cerkow', fabrika*.

Nie doszukując się bezpośrednich odniesień, warte podkreślenia w kontekście twórczości Kobro, jest zainteresowanie artystów z kręgu Malewicza arytmologią, w ramach której na tradycję neoleibnizjańską nakładały się elementy nowoczesnej matematyki i czystej fantastyki. Tak istotne dla niej pojęcie czasoprzestrzeni, w Rosji lat 10. i 20., nie było ani zwykłą matematyką, ani fizyką – rozpalając artystyczną wyobraźnię kształtowało kosmiczną metafizykę sztuki. Kult liczby pozwalał Chlebnikowowi w oparciu o „światowe prawo Lorentza" („ciało w prędkości światła traci swą objętość, a powyżej tej prędkości, objętość ciała jest liczbą urojoną") budować łańcuchy coraz lżejszych słów[33], a Malewiczowi „wyjść poza zero w czystym czasie" ku sensualności bezprzedmiotowego świata w „czwartym wymiarze".[34] „Przeistoczyłem się w zero form – pisał Malewicz w 1915 roku – wyszedłem poza punkt zerowy w stronę twórczości, to znaczy w stronę suprematyzmu, w stronę nowego realizmu w malarstwie – ku twórczości bezprzedmiotowej".[35] „Całkowite niszczenie bryły... – głosili Kobro i Strzemiński – jest celem unizmu rzeźbiarskiego... Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków czysto przestrzennych".[36]

Kosmizm rosyjski czyni zaledwie prawdopodobnym zainteresowanie Kobro arytmetyczną fantastyką i artystyczną kosmologią. Tworzy pewną perspektywę teoretyczną, w którą ideę nieskończonych rytmów rzeźby można wpisać. Punkt widzenia o tyle ciekawy, że otwierający zarówno przed twórczością Kobro, jak i konstruktywizmem, który miała jej twórczość reprezentować, szansę nowego ujęcia, relatywizującego kategorie formy, struktury i konstrukcji. Zamknięcie sztuki Kobro i konstruktywizmu w granicach utopijnych wizji świata funkcjonalnego i sztuki systemowej wyczerpało nimi zainteresowanie, przede wszystkim ze względu na kryzys tych pojęć w świecie dzisiejszym. Próba uchwycenia rzeźby Kobro w gatunkowych ramach SF, a wyobrażeniowych jako czystej fantastyki, zmienia w sposób zasadniczy relacje sztuki unistycznej z przypisywaną jej – może nazbyt jednoznacznie – racjonalistyczną tradycją, a także pozwala rozluźnić założoną – może ponad miarę – spoistość jej sztuki i życia. Innymi słowy – pozwala powrócić do twórczości Kobro bez rygorów napiętej do granic wytrzymałości unistycznej teorii, aby zobaczyć w jej sztuce to, co dotychczas wydawało się najmniej prawdopodobne.

A. C. Clarke, popularny dzisiaj pisarz, autor znanych powieści SF, domagając się wyobraźni w badaniach naukowych, sformułował prawo nazywane zazwyczaj jego imieniem: „Kiedy dystyngowany uczony (po pięćdziesiątce) stwierdza – głosi ono – że coś jest możliwe, to prawie zawsze ma rację. Jeżeli jednak stwierdza, że coś jest niemożliwe, to z pewnością się myli".

Przyjmijmy zatem tę jedynie przesłankę metodologiczną, leżącą u podstaw *rytmologii teoretycznej*, jako punkt wyjścia nowego etapu zainteresowań twórczością Katarzyny Kobro.

Le Four à la Pérelle, 30 lipca 1998

1. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984. Daty wydań tej i dalej cytowanych książek, zazwyczaj dopiero z lat 80., nie pokrywają się z czasem, dużo wcześniejszym, prowadzonych nad konstruktywizmem studiów.

2. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Ossolineum, Warszawa 1981.

3. Y.–A. Bois, *Painting as Model*, The MIT Press. Cambridge, Mas., London 1986, rozdział: *Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation*. W języku polskim tekst, w nieco zmienionej wersji, ukazał się pod tytułem *W poszukiwaniu motywacji* w tomie zbiorowym pod redakcją J. Zagrodzkiego, *Władysław Strzemiński in memoriam*, Wyd. PP „Sztuka Polska" Oddział w Łodzi, Łódź 1988.

4. E. Franus, *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji*, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 137.

5. A. Turowski, *Rytmologia stosowana*, w: idem, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 128.

6. O konstruktywizmie „niekonstruktywistycznym" T. Peipera mówiła Hanna Konicka w 1996 roku na paryskiej sesji, zorganizowanej przez INALCO, poświęconej modernizmowi. Polska wersja tego interesującego referatu została opublikowana pod tytułem *Czy konstruktywizm był konstruktywny?* TEKSTY DRUGIE, 1996, n. 6.

7. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, BIBLIOTEKA *„a.r."* nr 2, Łódź 1931 (reprint: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993), s. 49.

8. Ibidem, s. 59.

9. Ibidem, s. 6–7.

10. Ibidem, s. 19.

11. Ibidem, s. 17.

12. Ibidem, s. 23.

13. Ibidem, s. 23, 24.

14. Ibidem, s. 27.

15. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, T.II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 100.

16. *Kompozycja przestrzeni ...*, s. 27.

17. Ibidem, s. 36.

18. N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo*, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 112.

19. W. Gibson, *Neuromancer*, tłumaczenie Piotr W. Cholewa, Zysk i S–ka, Poznań 1996, s. 44.

20. N. Bolz, *Eine kurze Geschichte des Scheins*, Wilhelm Fink, München 1991. Cytuję za tłumaczeniem J. Ostaszewskiego w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków 1997, s. 346.

21. Por.: J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, PIW, Warszawa 1978, s. 16–23.

22. B. Pascal, *O geometrycznym sposobie myślenia*. Cytuję za tłumaczeniem M. Tazbira w: T. Płużyński, *Pascal*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 206.

23. *Kompozycja przestrzeni ...*, s. 65–66.

24. [K. Kobro, W. Strzemiński], KOMUNIKAT *„a.r."*, nr 2, b.s.

25. B. Pascal, *O geometrycznym sposobie myślenia ...*

26. M. Matiuszyn, *Sproba Nowogo Widczuttja Prostoroni*, NOWA GENERACYJA, 1928, nr 11, s. 321.

27. Cytuję za Piotrem Pierańskim, *Fraktale, od geometrii do sztuki*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1992, s. 6.

28. Por.: L. Heller, *De la science–fiction soviétique*, L'Age d'Homme, Lausanne 1979; R. Nudelman, *Sowietskaja naucznaja fantastika i ideologija sowietskogo obszczestwa*, CANADIAN–AMERICAN SLAVIC STUDIES, 1984, nr 1/2 (18) oraz inne artykuły w tym samym numerze poświęconym w całości rosyjskiej SF.

29. Literatura na ten temat jest olbrzymia. Wspomnę tylko najważniejszą pracę w języku francuskim: L. Heller, M. Niqueux, *Histoire de l'utopie en Russie*, PUF, Paris 1995; w języku rosyjskim opracowanie tekstów przez A. Gaczew i S. Siemionow, *Ruskij kosmizm. Antologija filosofskoj mysli*, Moskwa 1993; w języku polskim pisze o tym zagadnieniu A. Pomorski w: *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX–XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Open, Warszawa 1996.

30. Por.: L. Heller, *Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres ...*, CAHIERS DU MONDE RUSSE ET SOVIÉTIQUE, vol. XXV (4), 1984, s. 345–375 (zawiera bibliografię). W języku polskim pisze na ten temat A. Pomorski w cytowanej wyżej książce.

31. M. Fiodorow, *Supermoralizm albo synteza powszechna*, tłumaczenie A. Pomorski, KRESY, 1993, nr 15, s. 43.

32. Por.: *Malévitch. Ecrits*, présentés par Andréi B. Nakov, Editions Champ Libre, Paris 1975, s. 80–87; J.–C. Marcadé, *Kasimir Malévitch*, Casterman, Paris 1990, s. 159–160, 186–191; L. D. Henderson, *The Merging of Time and Space: „Fourth Dimension" in Russia from Ouspiensky to Malevich*, THE STRUCTURIST, 1975/76, nr 15/16, s. 97–108.

33. W. Chlebnikow, *Nasza postawa*, w: idem, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 103.

34. Nadzwyczaj istotne uwagi na ten temat można znaleźć w książce A. Pomorskiego *Duchowy proletariusz ...*, s. 252–254.

35. K. Malewicz, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Nowyj żiwopisnyj riealizm*, Moskwa 1916 (izdanije trietije), s. 25.

36. *Kompozycja przestrzeni ...*, s. 44.

Katalog

Konstrukcja wisząca (1), 1921
Rekonstrukcja 1972
Kat. I.1.

Konstrukcja wisząca (2), [1921–1922]
Rekonstrukcja 1971–1979
Kat. I.2.

Rzeźba abstrakcyjna (1), [1924]
Kat. I.3.

Rzeźba abstrakcyjna (2), [1924]
Rekonstrukcja 1972
Kat. I.4.

Rzeźba abstrakcyjna (3), [1924]
Rekonstrukcja 1976
Kat. I.5.

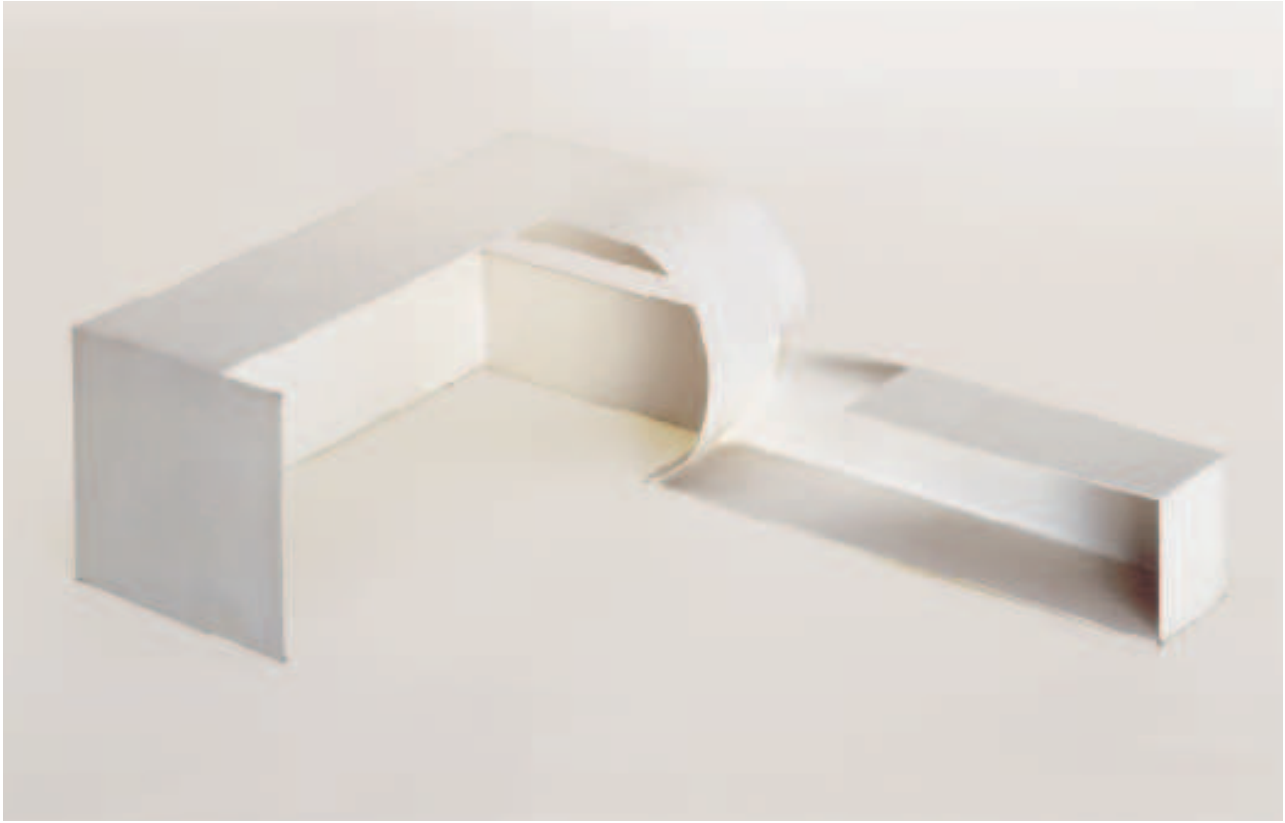
Rzeźba przestrzenna (1), 1925
Rekonstrukcja częściowa 1967
Kat. I.6.

Rzeźba przestrzenna (3), [1926]
Kat. I.11.
Sammlung Hoffmann, Berlin

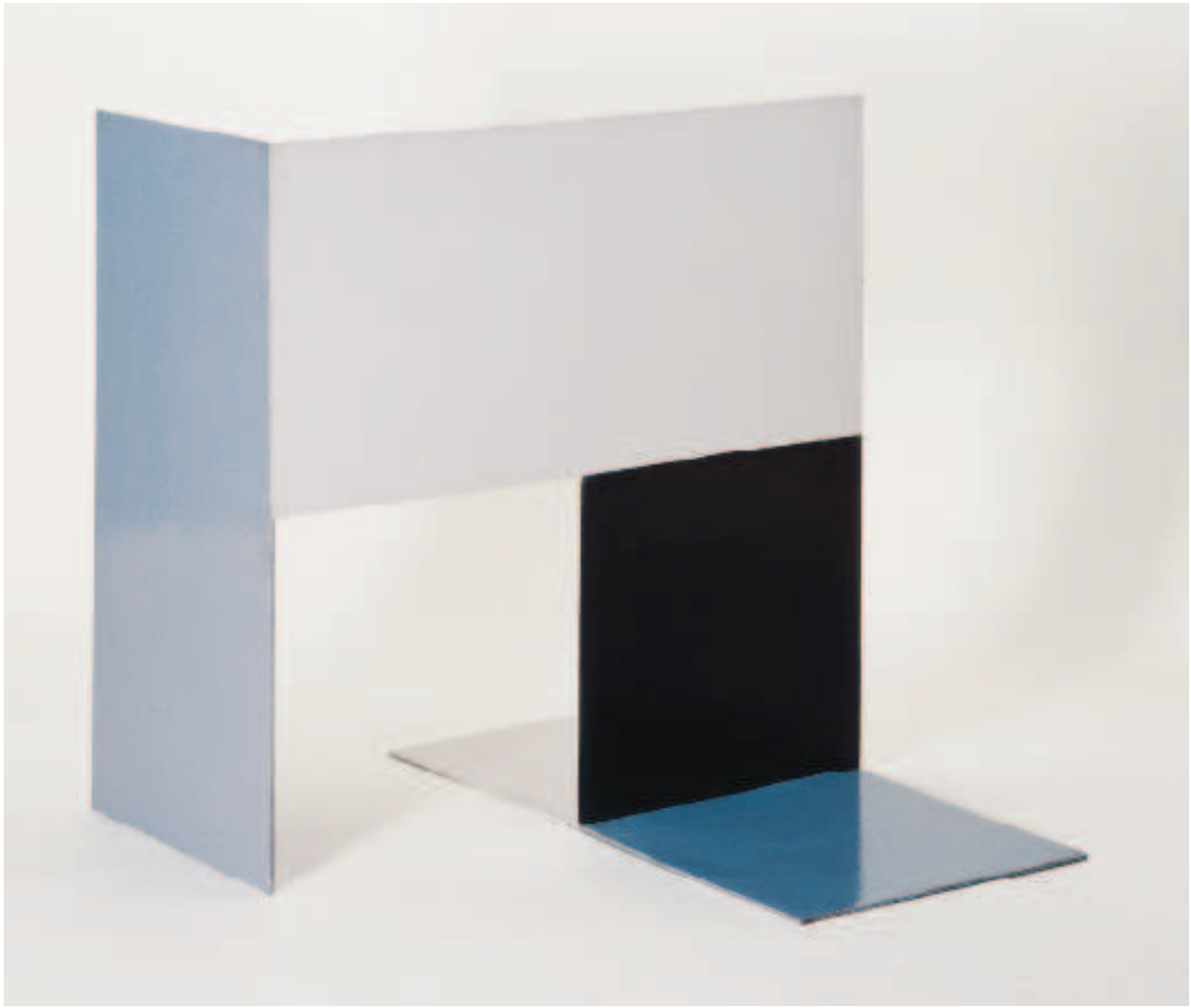
Rzeźba przestrzenna, [1927–1931]
Kat. I.14.
Christian i Sabine Bernet, Niemcy

Rzeźba przestrzenna, [1928]
Kat. I.15.

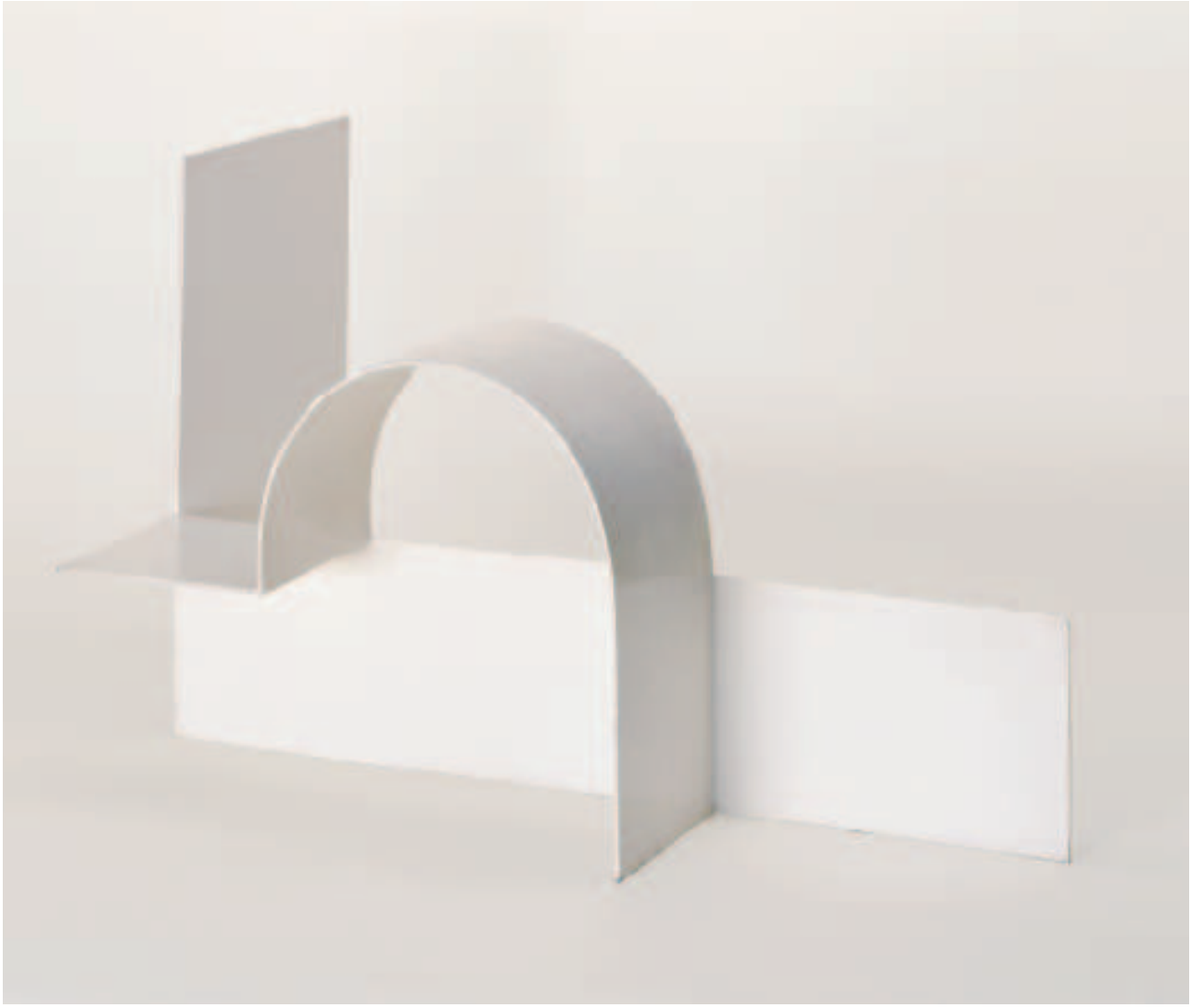
Rzeźba przestrzenna, [1928]
Kat. I.16.
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Centre Georges Pompidou, Paryż
Fot.: Photothèque des Collections du Mnam–Cci,
Centre Georges Pompidou, Paryż



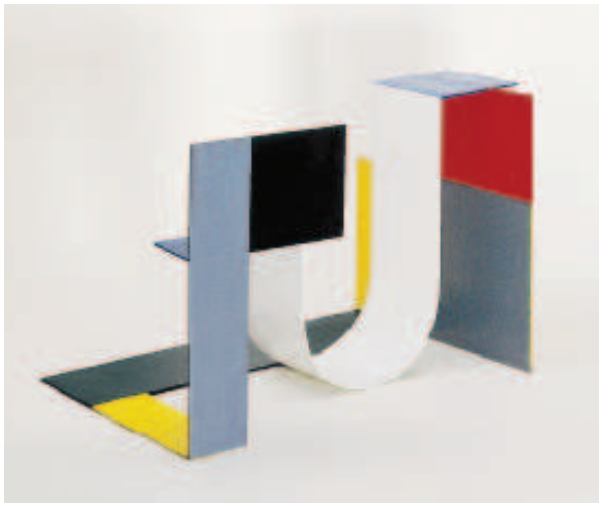
Kompozycja przestrzenna (1), 1925
Kat. I.7.



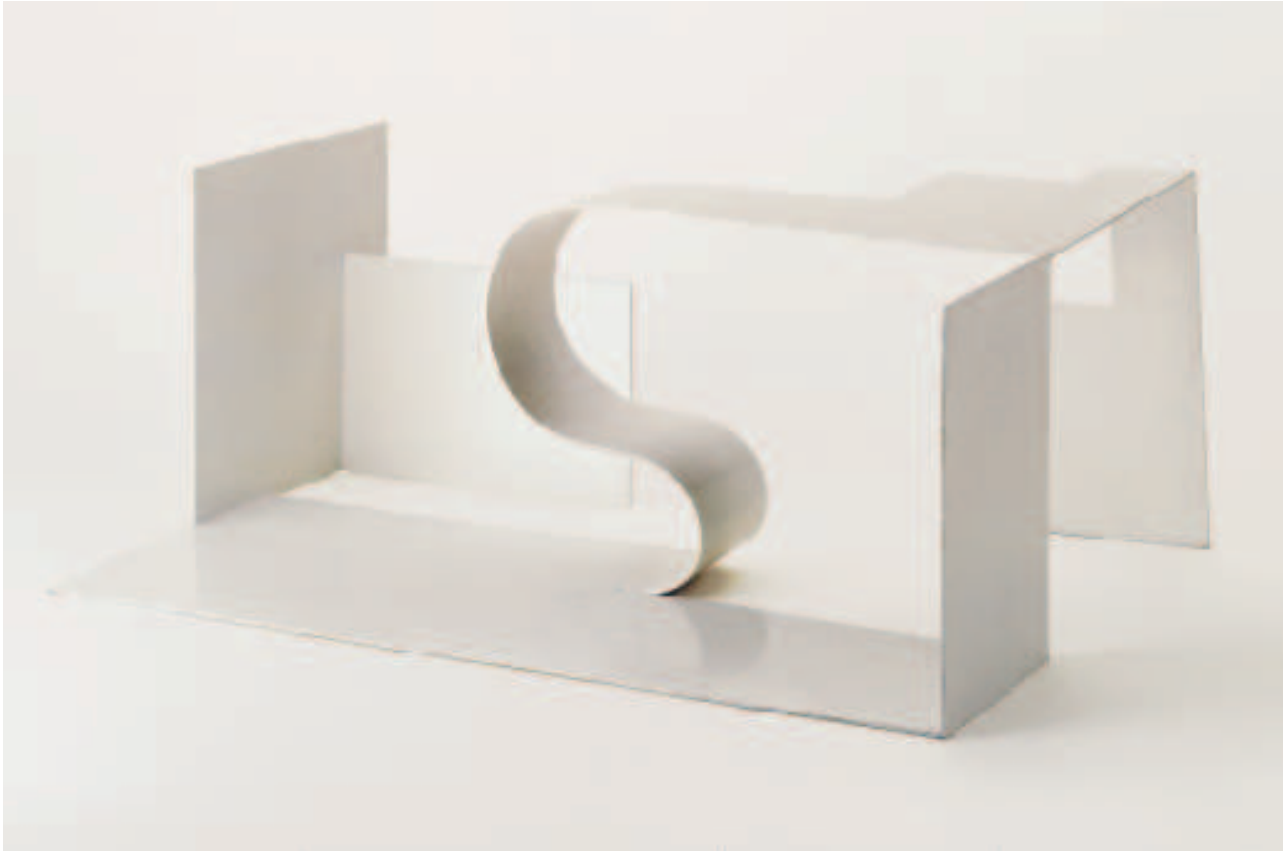
Kompozycja przestrzenna (2), 1928
Kat. I.12.



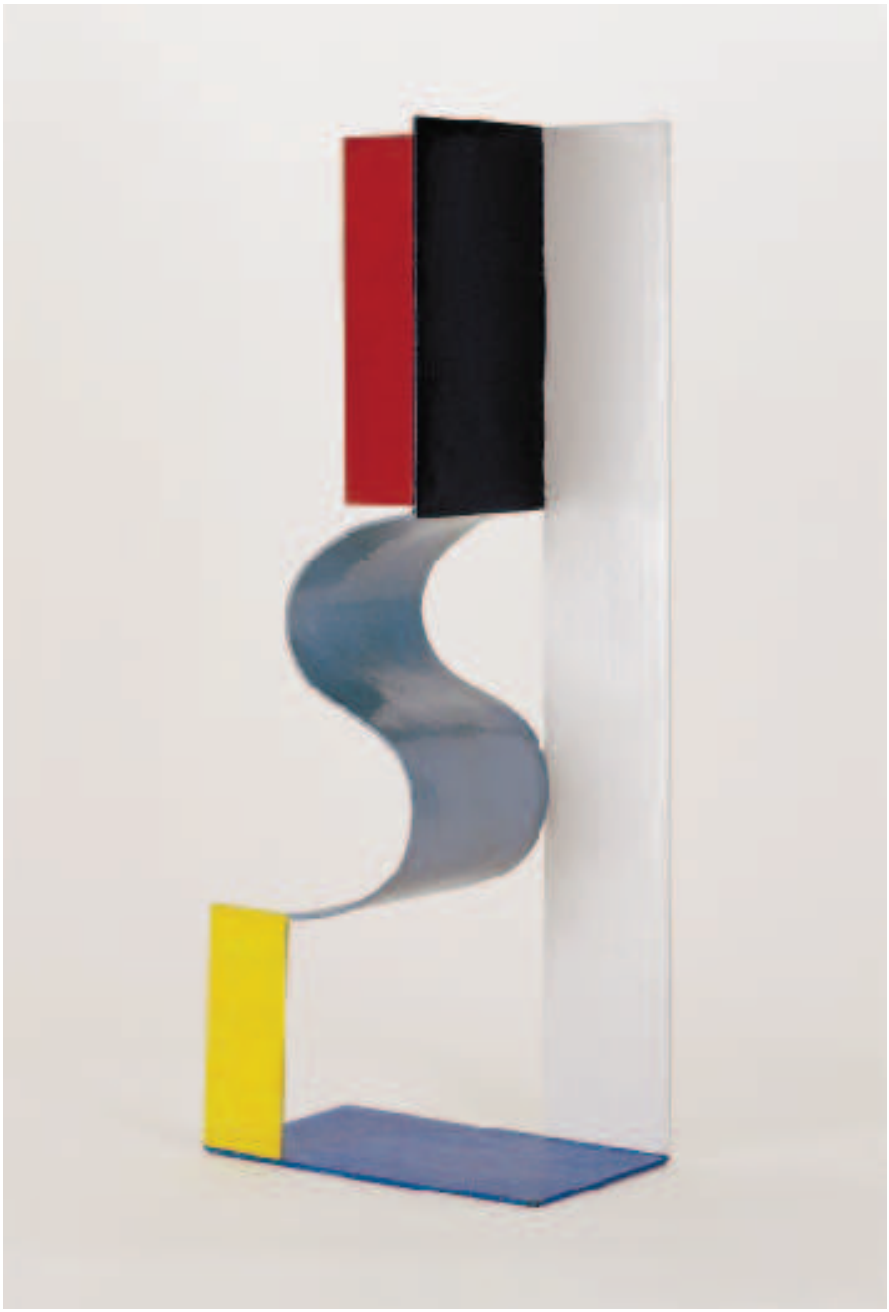
Kompozycja przestrzenna (3), 1928
Kat. I.13.



Kompozycja przestrzenna (4), 1929
Kat. I.17.

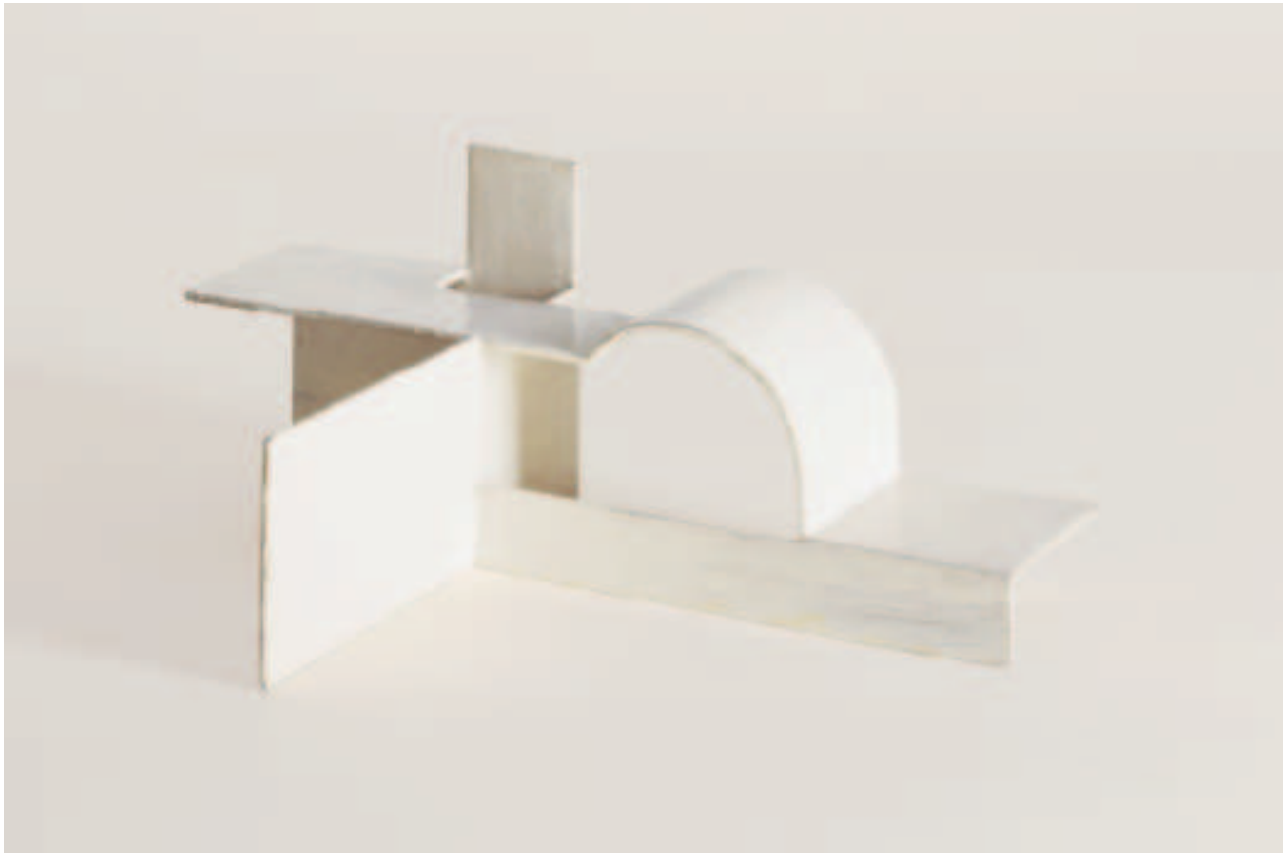


Kompozycja przestrzenna (5), 1929
Kat. I.18.



Kompozycja przestrzenna (6), [1931]
Kat. I.19.

Kompozycja przestrzenna (7), [1931]
Rekonstrukcja 1973
Kat. I.20.



Kompozycja przestrzenna (8), [1932]
Kat. I.21.

Kompozycja przestrzenna (9), [1933]
Kat. I.22.

Akt (1), [1925–1927]
Kat. I.8.

Akt (2), [1925–1927]
Kat. I.9.

Akt (3), [1925–1927]
Kat. I.10.

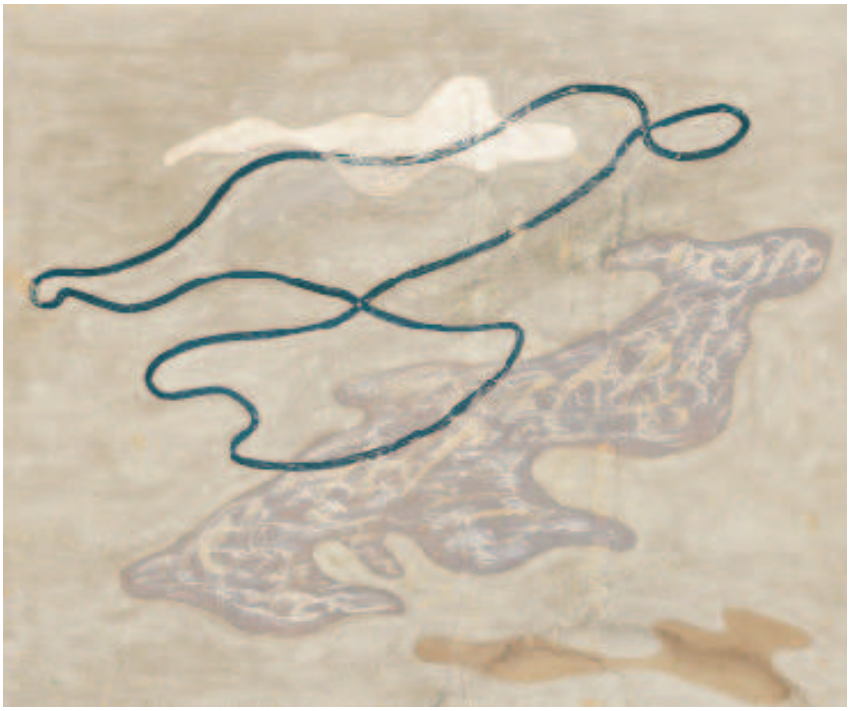
Akt (6), [1948]
Kat. I.23. (a)

Akt kobiecy stojący, [1948]
Kat. I.24. (a)
Kolekcja prywatna, Paryż

Akt kobiecy, [1948]
Kat. I.25. (a)
Nika Strzemińska, Warszawa

Akt dziewczęcy, [1948]
Kat. I.26. (a)
Nika Strzemińska, Warszawa

Kompozycja abstrakcyjna, [1924–1926]
Kat. I.27.



Pejzaż morski, [1934–1935]
Kat. I.28.
Muzeum Narodowe, Kraków

Pejzaż morski, 31 VII 1935
Kat. I.29.
Nika Strzemińska, Warszawa

Martwa natura z kwiatami, [1947–1949]
Kat. I.35.
Nika Strzemińska, Warszawa

Portret córki, [1947–1949]
Kat. I.30.
Nika Strzemińska, Warszawa

Park na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949]
Kat. I.33.
Nika Strzemińska, Warszawa

Pejzaż łódzki – nad kanałem rzeki Łódki, [1947–1949]
Kat. I.34.
Nika Strzemińska, Warszawa

Park na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949]
Kat. I.32.
Nika Strzemińska, Warszawa

Nika w Parku na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949]
Kat. I.31.
Nika Strzemińska, Warszawa

Widok z naszego okna, [1948]
Kat. I.36.
Nika Strzemińska, Warszawa

Pejzaż z Siemiatycz, [1948]
Kat. I.37.
Nika Strzemińska, Warszawa

Nota redakcyjna

Katalog towarzyszący wystawie dzieła Katarzyny Kobro, obejmującej wszystkie zachowane, zrekonstruowane i przypisywane prace oraz ikonografię dzieł zniszczonych lub uznanych za zaginione, **odzwierciedla** w swym podstawowym układzie **zawartość ekspozycji** i tym samym nie ma charakteru katalogu dzieł wszystkich. Unaocznia główne, lecz nie wszystkie, obszary artystycznych zainteresowań Kobro. Brak w nim np. projektów teatralnych czy projektów mebli, ubioru oraz malarstwa na płótnie, rzeźby drewnianej i innych realizacji znanych ze źródeł pisanych, a pozbawionych jak dotąd dokumentacji fotograficznej.

Katalog dzieli się zatem na dwie podstawowe części:
I. Dzieła wystawione
II. Dzieła zaginione – dokumentacja

W części I, obejmującej 39 dzieł (kat. I.1–39), zgodnie z zasadami klasyfikacji merytorycznej, wprowadzono 4 grupy:
Rzeźba – (kat. I.1–26)
Malarstwo – (kat. I.27–29)
Rysunek – (kat. I.30–37)
Typografia – (kat. I.38–39).

W części II, liczącej 13 pozycji (kat. II.1–13), skatalogowano jedynie dzieła posiadające archiwalną dokumentację fotograficzną z zakresu następujących dziedzin (3 grupy):
Rzeźba – (kat. II.1–10)
Malarstwo – (kat. II.11)
Projekty architektoniczne – (kat. II.12–13).

Wewnątrz grupy zastosowano porządek chronologiczny, przy czym dzieła pochodzące z tego samego roku ułożono według zasady krytycznej (oryginał przed rekonstrukcją, datowane autorsko przed hipotetycznie). Rekonstrukcje skatalogowano w części I i skonfrontowano z ich pierwowzorami zdokumentowanymi w części II. Z kolei wystawione rzeźby w gipsie i ich odlewy w brązie ujęto pod wspólną pozycją z dodatkowym oznaczeniem literowym: gips (a), brąz (b) – np. I.26. (a) i I.26. (b).

Poszczególne pozycje katalogowe zawierają podstawowe dane inwentaryzacyjne:
- tytuł i datę powstania (daty hipotetyczne ujęto w nawias kwadratowy) oraz miejsce ilustracji
- materiał i technikę (w części II identyfikację hipotetyczną oznaczono znakiem ?)
- wymiary (w centymetrach, wysokość x szerokość x długość)
- sygnaturę i jej usytuowanie lub opis odwrocia
- właściciela (w przypadku muzeum także nr inwentarzowy)
- sposób i datę nabycia (tylko w przypadku kolekcji publicznych).

Rekonstrukcje oznaczono dodatkowo zapisem daty ich wykonania, nazwisk autorów projektu, wykonania technicznego, itp. Odlewy w brązie skatalogowano analogicznie.

Za autorsko datowane uznano tylko dzieła zreprodukowane w rozprawie teoretycznej Kobro i Strzemińskiego, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931, i w jednym przypadku datowane na odwrocie (kat. I.29.).

Pod zapisem inwentarzowym podano w porządku chronologicznym źródła reprodukcji poszczególnych dzieł z okresu życia artystki wraz z przywołaniem ówczesnych podpisów.

W poszczególnych notach katalogowych zawarto ponadto syntetyczne informacje dotyczące: historii dzieła (bądź rekonstrukcji), pierwszego publicznego pokazu (potwierdzonego lub hipotetycznego), udziału w innych wystawach w okresie międzywojnia (potwierdzonego lub hipotetycznego) oraz krótkie opisy w oparciu o teoretyczną wykładnię artystki, skonfrontowane z interpretacjami dotychczasowych badaczy przedmiotu. W tych przypadkach podano u dołu noty odpowiednie wskazówki bibliograficzne, ograniczone zasadniczo do opracowań o charakterze monograficznym. Niezależnie od tego wykaz wszystkich wystaw i bibliografię umieszczono na końcu opracowania.

Dzieła wystawione, z wyjątkiem odlewów w brązie i układów typograficznych, zostały zreprodukowane w kolorze i umieszczone w bloku ilustracji poprzedzającym noty katalogowe. Ilustracje ułożono według metody krytycznej, grupując kolejno w porządku chronologicznym: rzeźbę (*Konstrukcje wiszące*, *Rzeźby abstrakcyjne*, *Rzeźby przestrzenne*, *Kompozycje przestrzenne*, *Akty*); malarstwo (*Kompozycja abstrakcyjna*, *Pejzaże morskie*); rysunek. W podpisach podano tytuł dzieła, datę powstania, numer katalogowy oraz nazwisko (nazwę) właściciela, jeśli nie jest nim Muzeum Sztuki. W odniesieniu do rekonstrukcji podano daty ich wykonania. W niektórych, wybranych przypadkach, przy określonej nocie I części katalogu zamieszczono także czarno-białe fotografie archiwalne. Część II katalogu została zilustrowana fotografiami ikonograficznymi odpowiednio rozmieszczonymi przy właściwej nocie.

Zenobia Karnicka

Zastosowane skróty:

bibl. – bibliografia
dat. – datowany
fot. – fotografia
il. – ilustracja
j.w. – jak wyżej
kat. – katalog
kat. wyst. – katalog wystawy
nr inw. – numer inwentarzowy
podp. – podpisana
por. – porównaj
repr. – reprodukowane
ryc. – rycina
s. – strona
sygn. – sygnowana/y
wł. – właściciel, własność
zob. – zobacz

I. Dzieła wystawione

rzeźba

malarstwo

rysunek

typografia

Opracowała
Zenobia Karnicka

Rzeźba

I.1.
Konstrukcja wisząca (1), 1921/1972, il. s. 92
Oryginał zaginiony (por.: kat. II.2)
Rekonstrukcja: B. Utkin (projekt, wykonanie techniczne), J. Utkin (konsultacja układów liczbowych)
Żywica epoksydowa, włókno szklane, drewno, metal
20 x 40 x 40
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/156
Zakup od B. Utkina, 1972

Wykonana na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi przez Bolesława Utkina z użyciem nowoczesnych materiałów, w oparciu o zachowaną fotografię (por.: kat. II.2). Jej makieta była wykorzystana w filmie *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* (reż. Józef Robakowski, współpraca Janusz Zagrodzki, SeMaFor, Łódź 1971). Pokazana po raz pierwszy na wystawie *Constructivism in Poland 1923–1936, Blok, Praesens, „a.r."* przygotowanej przez Muzeum Sztuki, Łódź w Essen i Otterlo 1973.

Bibl.:
B. Utkin, *Kompozycje przestrzenno-rzeźbiarskie Katarzyny Kobro*, Ochrona Zabytków, 1972, nr 3, s. 203–206; J. Zagrodzki, *Reconstruction of Katarzyna Kobro's Sculptures*, w: kat. wyst. *Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, „a.r."*, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Essen–Otterlo 1973, s. 55–56.

I.2.
Konstrukcja wisząca (2), [1921–1922]/1971–1979, il. s. 93
Oryginał zaginiony (por.: kat. II.3)
Rekonstrukcja: J. Zagrodzki (projekt), B. Utkin (wykonanie techniczne)
Metal (taśma, piła do metalu, kółko, krzyżak)
26,2 x 39,6 x 28,6
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/142
Zakup od B. Utkina, 1971

Pełna rekonstrukcja dokonana w oparciu o zachowaną fotografię z wykorzystaniem znormalizowanej piły do cięcia metalu, tak jak w oryginale (por.: kat. II.3). Identyfikacja tego elementu umożliwiła autorowi projektu odtworzenie wymiarów pozostałych części z dużą dozą prawdopodobieństwa. Szczególną trudność stanowiło jednak wyznaczenie miejsc, kątów nachylenia i techniki połączeń poszczególnych elementów jako stabilizujących całą formę, w widoku jak na zachowanej fotografii oryginału. Pierwszy wykonany przez B. Utkina egzemplarz założenia tego nie spełniał zadowalająco, dopiero przeprowadzane na wniosek projektanta kolejne próby doprowadziły do uzyskania w 1979 r. rekonstrukcji aktualnie prezentowanej, choć także nie wolnej od błędów. Makietę tej konstrukcji wykorzystano również w filmie J. Robakowskiego w 1971 r. (por.: kat. I.1). Rekonstrukcję pokazano natomiast na wzmiankowanej już wystawie w Essen i Otterlo w 1973 r. Kopia rekonstrukcji w kolekcji Muzeum Narodowego, Warszawa (depozyt J. Zagrodzkiego). Inne egzemplarze o nie znanej nam proweniencji w zbiorach prywatnych.

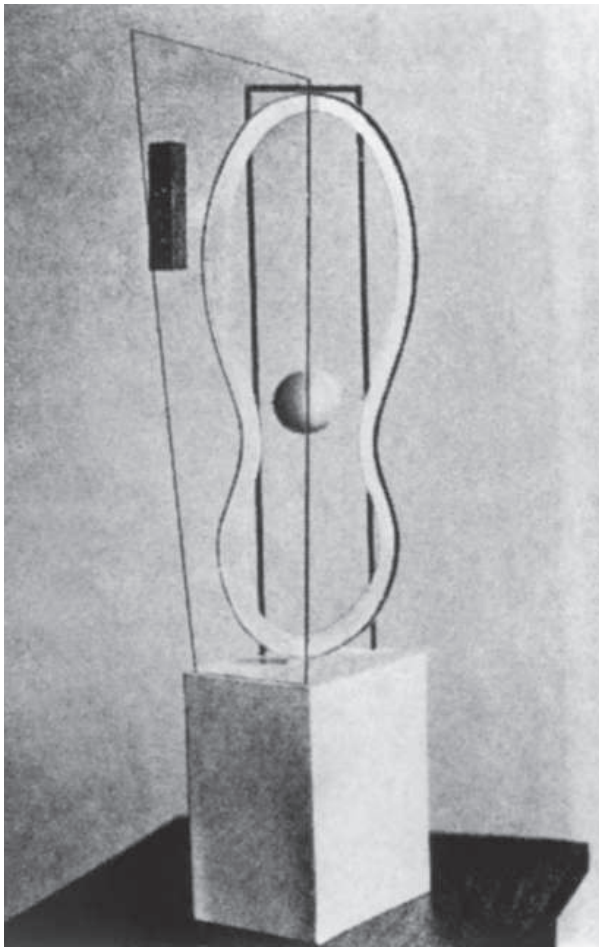
Bibl.:
B. Utkin, *Kompozycje ...*; J. Zagrodzki, *Reconstruction ...*, w: *Constructivism in Poland 1923–1936 ...*, s. 55–56.

I.3.
Rzeźba abstrakcyjna (1), [1924], il. s. 94
Drewno, metal, szkło, olej
72 x 17,5 x 15,5
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/6
Dar grupy *„a.r."*, 1932

Repr.: BLOK, 1924, nr 8–9, s. nlb. (23) (podp. K. Kobro); ROCZNIK STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW POLSKICH, Warszawa 1927, il. s. 17; *Katalog nr 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau*, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, Pl. Wolności 1, Łódź 1932, il. s. nlb. (kat. poz. 41 podp. Katarzyna Kobro, Rosja – Polska, rzeźba abstrakcyjna (metal i szkło)).

Jedyna zachowana, z grupy znanych nam trzech zbliżonych konstrukcji, datowanych hipotetycznie na rok 1924, opatrzona tytułem w ślad za *Katalogiem nr 2.* (j.w.). Na drewnianej, jasnoszarej prostopadłościennej bazie (w przeciwieństwie do tradycyjnego cokołu, stanowiącej integralną część konstrukcji) osadzone są trzy pionowe elementy: forma ażurowa z metalu pokrytego jasnobrązową farbą, „w kształcie krzywej zbliżonej do lemniskaty Bernoulliego" (J. Zagrodzki), spięta pośrodku zawieszoną na druciku żółtą kulą; dwie płytki szklane o krawędziach zaakcentowanych czarnym konturem, z których jedna regularna prostokątna, druga skośnie ku górze rozszerzona i ścięta z przyklejonym od zewnątrz czarnym prostopadłościanem. Płytki szklane ograniczają z dwóch stron formę centralną, otwartą jednak częściowo na przestrzeń.
Efekt przestrzenności podnosi też przezroczystość tworzywa. J. Zagrodzki dostrzegł, iż elementy konstrukcyjne rzeźby „oparte są na szczególnego rodzaju postępie arytmetycznym: promień kuli jest zarówno pierwszym wyrazem, jak i różnicą postępu, modułem, z którego Kobro wyprowadziła wszystkie wymiary", a usytuowanie poszczególnych form zostało matematycznie wyliczone. Zasada konstrukcji czytelna jest przede wszystkim ze ściśle określonego punktu widzenia (fot. j.w.) – wyraźnie akcentującego centrum grawitacji całego układu – kulę, której ruch ogranicza forma „lemniskaty"; kula usytuowana jest na osi wyznaczonej krawędzią szklanej płyty. W oparciu o ten właśnie szczególny punkt widzenia U. Grzechca, w swej analizie budowy, tej i pozostałych dwóch *Rzeźb abstrakcyjnych*, dostrzega głębokie związki pomiędzy twórczością Kobro a koncepcją wczesnych obrazów unistycznych Strzemińskiego, z kolei J. Zagrodzki uważa za pozorne łączenie idealnie wyważonych realizacji plastycznych Kobro z głoszoną przez Strzemińskiego „jednoczesnością zjawiska" z powodu potencjalnej dynamiki układu, zawartej w wewnętrznych napięciach przeciwstawiających się sobie form.
Rzeźby abstrakcyjne mogły być pokazane na wystawie *Grupy Blok* w Warszawie i co bardziej prawdopodobne, w Rydze w 1924 r. (por.: Kalendarium, s. 37) oraz na *I Wystawie Grupy Praesens*, Warszawa 1926. Niniejsza była też prezentowana na *I Salonie SAP*, Warszawa 1927, wśród zestawu mebli gabinetowych Bohdana Lacherta, a w latach 30. w *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r."* w Muzeum w Łodzi.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 55; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) und die konstruktivistische Bewegung*. Inaugural – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms – Universität zu Münster (Westf.), Münster 1986, s. 81–95.



Repr.: *Katalog nr 2 ...*, Łódź 1932

I.4.
Rzeźba abstrakcyjna (2), [1924]/1972, il. s. 95
Oryginał zaginiony (por.: kat. II.4)
Rekonstrukcja: J. Zagrodzki (projekt), B. Utkin (wykonanie techniczne), J. Utkin (konsultacja układów liczbowych)
Metal (aluminium), drewno (sosna), olej
70 x 28 x 21
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/150
Zakup od B. Utkina, 1972

Wykonana na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi na podstawie fotografii ukazujących oryginał z dwóch punktów widzenia (por.: kat. II.4). Wymiary liczbowe (wysokość, szerokość, głębokość) ustalone hipotetycznie, choć w oparciu o przyjęty moduł, którym dla autora projektu była tutaj centralna forma „łodzi". Kolorystyka rekonstrukcji umowna: czerń, szarość, biel, odniesiona do walorowych zróżnicowań widocznych w czarno-białej fotografii pierwowzoru.
Wystawiona po raz pierwszy w Essen i Otterlo w 1973 r. Makieta sfilmowana przez J. Robakowskiego w 1971 r. (por.: kat. I.1).

Bibl.:
B. Utkin, *Kompozycje ...*; J. Zagrodzki, *Reconstruction ...*, w: *Constructivism in Poland ...*, s. 55–56.

I.5.
Rzeźba abstrakcyjna (3), [1924]/1976, il. s. 96
Oryginał zaginiony (por.: kat. II.5)
Rekonstrukcja: B. Utkin (projekt i wykonanie techniczne)
Drewno, metal, plastik, szkło, olej
65 x 24 x 22
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/261
Zakup od B. Utkina, 1977

Druga, technicznie ulepszona, wersja rekonstrukcji wykonanej w 1972 r. na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi, przez tego samego autora, w oparciu o zachowaną ikonografię (por.: kat. II.5). Przyjęte wymiary i kolorystyka hipotetyczne. Oryginał, co wynika z innej odkrytej później fotografii, był wyraźnie większy od zrealizowanej rekonstrukcji (por.: fot. s. 50).
Pierwsza wersja znajdująca się również w Muzeum Sztuki (nr inw. MS/SN/R/167) była eksponowana w Essen i Otterlo w 1973 r., a egzemplarz niniejszy wystawiany jest od roku 1977. Jak w przypadku poprzednich rekonstrukcji, makietę tejże sfilmowano w 1971 r. (por.: kat. I.1).

Bibl.:
B. Utkin, *Kompozycje ...*; J. Zagrodzki, *Reconstruction ...*, w: *Constructivism in Poland ...*, s. 55–56.

I.6.
Rzeźba przestrzenna (1), 1925/1967, il. s. 97
Oryginał zachowany fragmentarycznie (por.: kat. II.6)
Rekonstrukcja częściowa: J. Zagrodzki (projekt),
B. Utkin (wykonanie techniczne)
Metal, drewno, olej
50 x 78 x 56
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/48
Pozyskano: 1947 (?) – 1967

W 1967 r. Janusz Zagrodzki, wówczas asystent Działu Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi, przypadkowo odnalazł i zidentyfikował, nie odnotowany w inwentarzach, fragment rzeźby Kobro, uchodzącej za całkowicie zaginioną. Rozpoznanie było możliwe dzięki publikowanej w *Kompozycji przestrzeni* ... fotografii rzeźby (por.: kat. II.6). Być może fragment ten sama autorka złożyła w Muzeum, z zamysłem zrekonstruowania w przyszłości owej rzeźby. Nie jest jednak wykluczone, iż trafił on do Muzeum w zupełnie innych okolicznościach, których odtworzenie, wobec śmierci artystki i pierwszego długoletniego dyrektora placówki Mariana Minicha (1894–1965), nie było wówczas możliwe.
Odnaleziona forma centralna, po niezbędnych zabiegach konserwatorskich, została osadzona na zrekonstruowanej trójkątnej podstawie spiętej stalową, sprężoną obręczą. Zgodnie z zachowaną fotografią jej powierzchnię pokryła neutralna biel. Autor projektu rekonstrukcji, pierwszy monografista twórczości Kobro, badając zależności „pomiędzy wymiarami liniowymi" zachowanej części, zauważył, iż dają się one wyrazić stałym stosunkiem 2 : 3. Ujawniona prawidłowość umożliwiła odtworzenie wielkości trójkąta równoramiennego oraz szerokości i promienia obręczy.
Typologicznie rzeźba ta sytuuje się pomiędzy *Rzeźbami abstrakcyjnymi* a *Kompozycjami przestrzennymi* i inicjuje cykl realizacji wykonywanych początkowo z drewna i metalu, następnie tylko z metalu, charakteryzujących się już zdecydowanym otwarciem na przestrzeń przy zachowaniu wyraźnie zredukowanej podstawy.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Reconstruction* ..., w: *Constructivism in Poland* ..., s. 55; idem, *Katarzyna Kobro* ..., s. 79; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 96–104.

I.7.
Kompozycja przestrzenna (1), 1925, il. s. 102
Metal (stal), olej
14 x 39,5 x 53,5
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/15
Dar artystki, 1945

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931, il. 33 (podp. K. Kobro 1925).

Autorsko tytułowana i datowana, chronologicznie najwcześniejsza z serii 6 *Kompozycji przestrzennych*, podarowanych w 1945 r. do łódzkiej kolekcji muzealnej (por.: kat. I.12–13, I.17–19).
W latach 1926–1932 mogła być wystawiana jako *Rzeźba, Rzeźba przestrzenna* bądź *Kompozycja*. Tytuł *Kompozycja przestrzenna/przestrzeni* pojawił się po raz pierwszy w katalogu wystawy *L'Art Polonais*, Bruksela 1928 w odniesieniu do nieznanej realizacji wykonanej z drewna i dopiero w 1933 r. w katalogach *Wystaw Grupy Plastyków Nowoczesnych* (Warszawa – Łódź) był przyporządkowany 6 kompozycjom z blachy, w tym 4 jednoznacznie zidentyfikowanym (por.: kat. I.12–13, I.17–18). Na uwagę zasługuje fakt, że jeszcze w 1945 r. autorka określała te realizacje bardziej opisowo jako „Rzeźby (architektoniczne kompozycje)" (por.: fot. s. 59).
Stosowana obecnie w tytule numeracja porządkowa odpowiada generalnie chronologii powstawania poszczególnych kompozycji. Wszystkie realizacje z tej serii (z wyjątkiem (9)) charakteryzują się budową architektoniczną, statyczną, choć „antygrawitacyjną" (wskutek możliwości zmiany położenia w realnej przestrzeni i braku tradycyjnej podstawy) oraz potencjalną, konceptualną (mniej lub bardziej wykształconą) opcją „rozwijania się" w przestrzeni. Ich konstrukcja, polegająca na zestawianiu pod kątem prostym w trzech podstawowych wymiarach (wysokości, szerokości, długości) płaskich lub wygiętych łukiem prostokątnych płaszczyzn z blachy, jest proporcjonalna i otwarta w wielu widokach na przestrzeń. Zgodnie z teoretyczną wykładnią, jaką jest rozprawa Kobro i Strzemińskiego, *Kompozycja przestrzeni* ..., każda z tych kompozycji w miejsce tradycyjnej bryły tworzy własną „strefę rzeźbiarską", limitującą granice kształtowanej przestrzeni. Sam proces kształtowania polega na odpowiednim zakomponowaniu poszczególnych „kształtów przestrzennych" w granicach ich „płaszczyzn rzutowych", umożliwiającym swobodny przepływ „mas powietrznych" z zewnątrz do wnętrza i odwrotnie. Istotnym czynnikiem jest jeden z wymiarów, odpowiednik „głębi" generującej czas jako czwarty wymiar odmierzany rytmem kolejnych „kształtów przestrzennych". Obszar „strefy rzeźbiarskiej", wielkość poszczególnych „kształtów przestrzennych", a tym samym ich „rytm czasoprzestrzenny" są pochodną matematycznych

wyliczeń właściwego, stałego stosunku podstawowych wymiarów liniowych. Dotychczasowi monografiści nie są zgodni, co do przyjętej przez Kobro „metody wyrażania wewnętrznej harmonii kształtów". J. Zagrodzki przekonuje, iż wychodząc z doktryny pitagorejskiej i „złotego podziału" przyjęła ostatecznie za podstawę nowego systemu ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy zwanego Fibonaccim, „w którym wszystkie wymiary podporządkowane były nadrzędnej organizacji – naturalnej proporcji organicznej". Natomiast U. Grzechca, w oparciu o wypowiedzi artystki, interpretuje proporcje i rytmy tych kompozycji w odniesieniu do systemu antropometrycznego („złotego podziału").
Różnice interpretacyjne dotyczą także problemu relacji *Kompozycji przestrzennych* Kobro do teorii unizmu Strzemińskiego. *Kompozycja przestrzenna (1)* analizowana w tych kontekstach zwiastuje dopiero późniejsze, bardziej rygorystycznie formowane realizacje. Jest tylko częściowo otwarta na przestrzeń, a jej „strefa rzeźbiarska" nie daje się zamknąć w czystym graniastosłupie czy sześcianie. Proporcje całości i poszczególnych płaszczyzn oparte są jeszcze na dość trudno definiowalnym stosunku. *Kompozycja* ta, podobnie jak *Rzeźba przestrzenna (1)*, jest zgodnie z teoretycznymi założeniami całkowicie monochromatyczna (biała).

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 79; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, Bd. II. , s. 12–13 (Kat. Nr 12); A. Turowski, *Rytmologia stosowana*, w: idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 111–130.

I.8.
Akt (1), [1925–1927], il. s. 111
Gips
22 x 13 x 19
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/2
Dar artystki, 1930

Odlew gipsowy otwierający, w kolejności umownej, zestaw trzech niewielkich *Aktów* kobiecych, hipotetycznie datowanych a przekazanych w darze gminie m. Łódź i włączonych 31 III 1930 do zbiorów Muzeum. Dwie rzeźby w gipsie artystka wystawiła po raz pierwszy na *Salonie Modernistów*, Warszawa 1928, być może właśnie z tego zespołu. W latach 30. *Akty (1), (2)* i *(3)* prezentowane były w kolekcji muzealnej, początkowo w „Sali artystów łódzkich", następnie w *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*. Autor wstępu do *Katalogu Działu Sztuki nr 1. ...* dostrzegł, iż są to dzieła „zajmujące doskonałym opanowaniem rzeźbiarskiej formy, ścisłą i celową logiką i architektoniką bryły". Modelowała je w glinie, bezpośrednio z natury, studiując najpewniej własne ciało, do czego upoważnia porównanie ich form z zachowanymi fotografiami osobistymi. Postrzegała ten rodzaj twórczości w kategoriach sztuki „wypoczynkowej" (zob.: *Teksty,* s. 157).
Akt (1) to kobieta siedząca z podwiniętymi nogami, o szczupłym torsie lekko wysuniętym do przodu, „sferycznych", jak u Madonny Jeana Fouqueta, piersiach, ściągniętych ramionach z lewą ręką zgiętą na plecach, prawą opuszczoną wzdłuż boku i odrzuconą w tył głową, złożoną równocześnie na lewym uniesionym ramieniu. Forma obła i miękka, miejscami o ostrych krawędziach i charakterystycznych podcięciach, zagłębieniach. Zsyntetyzowana na granicy abstrakcji figuratywność daje przy oglądzie tej rzeźby zaskakujące niekiedy widoki ciała, nieoczekiwanie jakby przesłoniętego spódnicą, z twarzą ukrytą pod zgeometryzowaną „czapeczką". Akt ten i wszystkie nam znane mają bryły zwarte, z założenia pozbawione jakichkolwiek otworów, co wyraźnie odróżnia je od rozwiązań Umberto Boccioniego czy Aleksandra Archipenki, z którymi w dotychczasowej literaturze zwykło porównywać się poszukiwania Kobro, niejako w ślad za przedwojenną krytyką, zasugerowaną najpewniej ilustracyjnym materiałem porównawczym w *Kompozycji przestrzeni ...* Ciało stanowi dla niej „jedność organiczną" w przestrzeni i jako takie posiada swe własne granice naturalne, w przeciwieństwie do kompozycji przestrzeni (abstrakcyjnego pojęcia nowoczesnej rzeźby) pozbawionej takich granic, a w myśl założeń unizmu przez otwarcie na przestrzeń zdolnej do włączenia się w jej nieskończoność. Akty analizowane z tego punktu widzenia ujawniają nam nie zbadany aspekt teorii unizmu.
Z niniejszego *Aktu* w 1990 r. wykonano we Francji, na podstawie umowy Muzeum Sztuki z Galerią Franki Berndt, odlew w czarno patynowanym brązie (wł. prywatna).

Bibl.:
Katalog Działu Sztuki nr 1, Łódź 1930, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1930, s. 16, 26, poz. kat. 86.

I.9.
Akt (2), [1925–1927], il. s. 112
Gips
28 x 17 x 32
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/3
Dar artystki, 1930

Repr.: *Katalog Działu Sztuki nr 1 ...*, il. s. 23 (podp. Akt siedzący. Rzeźba Katarzyny Kobro); WYMIARY (Łódź), 1938, nr 4 (IX), il. s. 86 (podp. K. Kobro, Akt siedzący (Rzeźba)).

Historia pozyskania oraz udziału w wystawach międzywojennych jak w opisie *Aktu (1)* (kat. I.8).
Jest figurą kobiety siedzącej w pozycji skulonej, obejmującej ramionami podciągnięte nogi, z głową wspartą na kolanach i jednocześnie wtuloną w prawe ramię. Kompozycja zamknięta w trójkącie. Forma modelowana gładko, linie ostre wyznaczają tylko niektóre krawędzie przełamywanych płaszczyzn, akcentujące konstrukcyjne części ciała: na linii kręgosłupa łezkowate wgłębienia kondensujące napięcie mięśni grzbietu, czy w partii nóg syntetyzujące skośnymi cięciami w jednym z widoków ich ustawienie.
Figura pozbawiona twarzy, odindywidualizowana. Szczegóły anatomiczne (piersi) wymodelowane wyraźnie lecz nie drobiazgowo. Ukształtowanie bryły porównywalne z *Aktem (1)* i *(3)*. Autorka wykonała co najmniej jeszcze jeden znany nam gipsowy odlew niniejszego *Aktu*, przeznaczony, co wynika ze źródeł, na sprzedaż (zob.: Kalendarium, s. 45). Być może jest on tożsamy z odlewem przechowywanym od lat 50. aż do końca lat 70. przez przyjaciółkę Kobro, Franciszkę Jackiewicz (Aleksandra Ozerkowska). W 1964 r. właścicielka rzeźby, w porozumieniu z córką Kobro, sporządziła odlew w brązie (nie sygn.) ustawiony później na nagrobku małżeństwa Jackiewiczów na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie, obecnie zastąpiony kolejnym odlewem w żeliwie. Brąz natomiast został podarowany do zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego. Autorski gips zmieniał właścicieli, w połowie lat 80. był wystawiany w Londynie.
Z egzemplarza przechowywanego w Muzeum Sztuki wykonano także odlew w czarno patynowanym brązie (por.: *Akt (1)*, (kat. I.8).

Bibl.:
Katalog Działu Sztuki nr 1 ..., s. 16, 26, poz. kat. 87.

I.10.
Akt (3), [1925–1927], il. s. 113
Gips
19 x 21 x 18
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/4
Dar artystki, 1930

Historia pozyskania i udział w wystawach międzywojennych tożsame z danymi o *Akcie (1)* i *(2)*.
Ostatni z zachowanych aktów z okresu międzywojennego. Poza zbliżona do sylwetki artystki ujętej na fotografii z 1939 r. na plaży w Chałupach (fot. s. 57).
Ukazuje postać kobiety siedzącej lekko bokiem na prawym udzie z podwiniętymi, skręconymi w bok nogami, tors nieznacznie zgięty do przodu o kulistych piersiach, ściągniętych do tyłu ramionach i ukrytych na plecach rękach, z głową skręconą i wtuloną w uniesione lekko prawe ramię. Opracowanie bryły zbliżone do dwóch poprzednich *Aktów*. Znakomite studium ciała, pozbawione zbędnych szczegółów, skoncentrowane na podkreśleniu konstrukcji i kształtu poszczególnych jego partii.
Z niniejszego *Aktu* wykonano w 1990 r. odlew brązowy, jak w przypadku *Aktu (1)* i *(2)*.

Bibl.:
Katalog Działu Sztuki nr 1 ..., poz. kat. 88.

I.11.
Rzeźba przestrzenna (3), [1926], il. s. 98
Metal (stal), olej
50 x 50 x 25
Wł. Sammlung Hoffmann, Berlin

Tytułowana i datowana hipotetycznie za J. Zagrodzkim. Proweniencja nie znana. Identyfikacja źródłowa w dotychczasowym stanie badań niemożliwa.
Pokazana po raz pierwszy na wystawie *Présences polonaises*, Paris 1983. Była własnością Zygmunta Schellera z Düsseldorfu, obecnie w kolekcji prywatnej w Berlinie.
Konstrukcyjnie bliska *Kompozycji przestrzennej (1)*, posiada jednak jeszcze cechę podstawową i charakterystyczną dla *Rzeźb przestrzennych* – jest formą „grawitacyjną", o określonej podstawie. W przeciwieństwie do *Rzeźb przestrzennych (1)* i *(2)* (por. kat. II.6–7) całkowicie wykonana z blachy, choć jak *(1)* monochromatyczna (biała). Architektoniczna, asymetryczna, zestawiona z płaszczyzn modularnych, czworokątnych, prostopadłych i jednej półkoliście wygiętej. Jej „strefę rzeźbiarską" limituje graniastosłup o wymiarach utrzymanych w proporcji 1 : 1 : 2. Stosunek wymiarów poszczególnych „kształtów przestrzennych" zmienny.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 79; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, Bd. II. s. 13 (Kat. Nr 13).

I.12.
Kompozycja przestrzenna (2), 1928, il. s. 103
Metal (stal), olej
50 x 50 x 50
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/16
Dar artystki, 1945

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, il. 35 (podp. K. Kobro 1928); W. Bunikiewicz, *Sztuka filozofujących robów*, Świat (Warszawa), 1933, nr 26 (1 VII), s. 13 (podp. K. Kobro, Rzeźba); Głos Plastyków (Kraków), R.V: 1937, nr 1–7 (V), s. 43 (podp. Katarzyna Kobro, Kompozycja).

Chronologicznie druga, autorsko datowana i tytułowana. W 1940 r. ocalona przez artystkę przed zniszczeniem i przekazana tuż po wojnie Muzeum w Łodzi (zob.: Kalendarium, s. 58, 59). Wystawiana zapewne wielokrotnie, w tym w otoczeniu kilku innych zachowanych *Kompozycji przestrzennych*, podczas *Wystaw Grupy Plastyków Nowoczesnych*, Warszawa – Łódź 1933 (por.: fot. s. 51).
Jej „strefę rzeźbiarską" limituje, co zauważył już J. Zagrodzki, konstrukcja „sześcianu podzielonego wewnętrznie na osiem jednakowych sześcianów o bokach o połowę mniejszych". Wybrane, prostopadłościenne względem siebie płaszczyzny (boki, przekroje), wyznaczając te wyobrażeniowe przestrzenne podziały, stanowią „płaszczyzny rzutowe" dla zmaterializowanych w stali „kształtów przestrzennych", powiązanych w trójwymiarową, asymetryczną *Kompozycję przestrzenną*. W efekcie mamy do czynienia z konstrukcją utrzymaną w proporcji 1 : 1, zestawioną z 4 regularnych prostokątów (w stałym stosunku 2 : 1), z których dwa „zewnętrzne" zostały połączone formą powstałą z kątowego nałożenia dwóch „wewnętrznych". Takie podziały wyznacza też kolorystyczna dyspozycja płaszczyzn. Polichromia, zgodnie z teoretycznymi założeniami, ograniczona jest w tym przypadku do czerni i bieli (kolory o silnej energii) oraz neutralnej szarości. Kolor, w optycznym i psychologicznym odbiorze, ma tutaj za zadanie zdematerializować kształty i uprzestrzennić cały system w dążeniu do stanu „równowagi pozadynamicznej" i „jedności organicznej" z przestrzenią.

Bibl.:
K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 81, 83; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, Bd. II. s. 14 (Kat. Nr 15).

I.13.
Kompozycja przestrzenna (3), 1928, il. s. 104
Metal (stal), olej
40 x 64 x 40
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr. inw. MS/SN/R/17
Dar artystki, 1945

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, il. 38 (podp. K. Kobro 1928), il. 39 (podp. K. Kobro, Wykres obliczeń stosunków liczbowych); [K. Kobro, W. Strzemiński], *Wskutek standaryzacji ...*, w: KOMUNIKAT GRUPY *„a.r."* nr 2, Łódź 1932, il. s. nlb. (podp. K. Kobro schemat kompozycji przestrzennej); K. Kobro, *Funkcjonalizm*, FORMA (Łódź), 1936, nr 4 (I), il. s. 12 (podp. Jednolity rytm obliczeniowy poszczególnych elementów kompozycji), il. s. 13 (podp. K. Kobro).

Autorsko tytułowana i datowana. Eksponowana wielokrotnie, z pewnością na *Wystawach Grupy Plastyków Nowoczesnych*, Warszawa – Łódź 1933 (por.: fot. s. 51). Ocalona przez artystkę w 1940 r. przed całkowitym zniszczeniem na wysypisku śmieci, przetrwała wojnę, a w 1945 r. wzbogaciła łódzką kolekcję sztuki nowoczesnej. Stanowiła kompozycję modelową, pierwszą znaną nam realizację przestrzenną skonstruowaną konsekwentnie w proporcjach 8 : 5. Jej fotografie oraz rysunki aksonometryczne, z zaznaczonym systemem stosunków wielkości poszczególnych odcinków, ilustrowały trzykrotnie teoretyczne rozważania na temat rytmów (por.: j.w., *Teksty,* s. 162–163). Jest asymetryczna, monochromatyczna (biała), zestawiona zaledwie z 4 płaszczyzn, dwóch kwadratowych o modularnie zróżnicowanych wielkościach i dwóch prostokątnych, z których jedna półkoliście wygięta. Konstrukcja otwarta we wszystkich kierunkach na przestrzeń.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 85; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, s. 114 –127.

I.14.
Rzeźba przestrzenna, [1927–1931], il. s. 99
Metal, olej
31,8 x 60,3 x 26,2
Wł. Christian i Sabine Bernet, Niemcy

Nie reprodukowana w przebadanych źródłach z okresu międzywojnia. Nie znana przed 1980 r. Proweniencja niemożliwa do zrekonstruowania wskutek braku wystarczających przesłanek. Przypisywana na podstawie analogii formalnych, bez szczegółowych badań, w tym technologicznych. Hipotetycznie tytułowana i datowana. Kilkakrotnie zmieniała właścicieli.
Pokazana publicznie między innymi na wystawie *Qu'est–ce que la sculpture moderne?*, Paris 1986.
Architektoniczna, asymetryczna, monochromatyczna (biała), konstrukcyjnie zbliżona do *Kompozycji przestrzennych (1)* i *(3)*, ale o wyraźnie ukierunkowanej podstawie.

I.15.
Rzeźba przestrzenna, [1928], il. s. 100
Metal (blacha żelazna), olej
60,4 x 47,5 x 25,5
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/413
Zakup od H. Wojciechowskiej, 1988

Rzeźba nie znana przed 1988 r., nie reprodukowana w przebadanych źródłach z okresu międzywojnia. Jej proweniencja podana przez ostatnią właścicielkę niemożliwa do weryfikacji wobec braku odnośnych źródeł. Przypisywana na podstawie analiz formalnych i badań technologicznych. Tytułowana i datowana hipotetycznie.
Skład chemiczny metalu różny od użytego w *Kompozycjach przestrzennych* z kolekcji Muzeum Sztuki, co nie może jednak stanowić podstawy do podważenia czy potwierdzenia atrybucji. Kompozycyjnie zbliżona do *Rzeźby przestrzennej* z Centre Pompidou (por.: kat. I.16). Monochromatyczna (biała), asymetryczna, zestawiona także z szeregu łączonych pod kątem prostym płaszczyzn czworokątnych, w tym jednej odcinkowo, półkoliście wygiętej. Mimo otwarcia na przestrzeń wertykalnie „grawitacyjnie" ukierunkowana. Poszczególne „kształty przestrzenne" poddane rygorom „złotego podziału", wymiary liniowe całości o proporcjach zindywidualizowanych.

I.16.
Rzeźba przestrzenna, [1928], il. s. 101
Metal, olej
44,8 x 44,8 x 46,7
sygn. „K. Kobro"
Wł. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paryż;
nr inw. AM 1985–18
Zakup, 1985

Rzeźba o nie ustalonej proweniencji, nie znana przed 1985 r. Nie reprodukowana w przebadanych źródłach międzywojennych. Przypisywana na podstawie analiz formalnych i technologicznych. Datowana i tytułowana hipotetycznie. Po raz pierwszy pokazana na wystawie *Qu'est–ce que la sculpture moderne?*, Paris 1986.
Jedyna sygnowana wśród znanych nam kompozycji architektonicznych. Sygnatura zbliżona do duktu pisma artystki, choć wyraźnie zróżnicowana w stosunku do umieszczonej na *Kompozycji przestrzennej (9)*. Realizacja konstrukcyjnie bliska *Rzeźbie przestrzennej* z kolekcji Muzeum Sztuki (por.: kat. I.15), o równie czytelnym kierunku posadowienia. Jej „strefę rzeźbiarską" limituje figura zbliżona do sześcianu. Poszczególne czworokątne „kształty przestrzenne" zestawione są jak w pozostałych, pod kątem prostym, w tym jeden półkoliście wygięty. Polichromowana (biel, szarość). Kolor kładziony gładko, płaszczyznowo, zgodnie z założeniami teoretycznymi.

I.17.
Kompozycja przestrzenna (4), 1929, il. s. 105
Metal (stal), olej
40 x 64 x 40
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/18
Dar artystki, 1945

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, il. 37 (podp. K. Kobro 1929), il. 36 (podp. K. Kobro Stosunek kolorów w przestrzeni); KOMUNIKAT GRUPY *„a.r"* nr 2, Łódź 1932, s. 1 (podp. K. Kobro, rzeźba przestrzenna).

Kompozycja autorsko tytułowana i datowana. Pokazywana być może parokrotnie, przede wszystkim na *Wystawach Grupy Plastyków Nowoczesnych*, Warszawa – Łódź 1933 (por.: fot. s. 51). Wyrzucona przez niemieckich okupantów w 1940 r. na wysypisko śmieci, została odnaleziona przez artystkę i w roku 1945 przekazana do zbiorów muzealnych. Z powodu zniszczeń (zwłaszcza warstwy polichromii) poddana była konserwacji prawdopodobnie pod nadzorem autorki, w okresie przygotowań do otwarcia nowego gmachu Muzeum w Łodzi (1948) (zob.: Kalendarium, s. 60). Skonstruowana zgodnie z teoretyczną wykładnią *Kompozycji przestrzeni ...*, w stosunku do poprzedzających, plastycznie znacznie bardziej skomplikowana, gdyż zestawiona z kilkunastu płaszczyzn i barwnie malowana. Jej „strefa rzeźbiarska" to graniastosłup o wymiarach utrzymanych w stosunku 8 : 5, obowiązującym też dla poszczególnych „kształtów przestrzennych" i rytmizującym cały asymetryczny, otwarty ze wszech stron na przestrzeń, układ.
„Kształty przestrzenne" czworokątne w porządku horyzontalno-wertykalnym, pośrodku spięte płaszczyzną wygiętą w formę litery „U" o zróżnicowanej wysokości ramion. Dyspozycja kolorystyczna integralnie związana z każdym kształtem. Zastosowane barwy to trzy kolory podstawowe: żółty, czerwony, niebieski, dwa „niekolory": biel, czerń i szarość – wynik konsekwentnego unikania gamy barwnej, mającej właściwość tworzenia zjawiska jedności optycznej i tym samym wydzielania obiektu w przestrzeni.
Wierna kopia tej *Kompozycji*, wykonana w 1979 r. na zlecenie Muzeum Sztuki, w kolekcji Rijksmuseum Kröller-Müller w Otterlo.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 91; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) ...*, s. 105–109.

I.18.
Kompozycja przestrzenna (5), 1929, il. s. 106
Metal (stal), olej
25 x 64 x 40
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/19
Dar artystki, 1945

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, il. 46 (podp. K. Kobro 1929); ABSTRACTION-CRÉATION, 1933, nr 2, s. 27 (podp. Kobro 1930); S. Grenkamp – Kornfeld – J. Brzekowski, *Pri l'Moderna Arto*. Literatura Mondo, Budapest 1933, il. s. 40 (podp. K. Kobro „rzeźba-unizm").

Ostatnia z 5 reprodukowanych w teoretycznej rozprawie Kobro i Strzemińskiego *Kompozycji przestrzennych*, autorsko tytułowana i datowana. Pokazywana przez autorkę zapewne kilkakrotnie, w tym na dwóch ważnych *Wystawach Grupy Plastyków Nowoczesnych*, Warszawa – Łódź 1933 (por.: fot. s. 51). Dzieliła wojenny los innych realizacji skazanych na zagładę, ocalona w 1940 r., po wojnie weszła do kolekcji łódzkiej.
Skomponowana, równie zgodnie jak poprzednie z teoretycznymi założeniami, w granicach „strefy rzeźbiarskiej" określonej figurą graniastosłupa o wymiarach zbliżonych do *Kompozycji przestrzennej (3)* i *(4)*, lecz „niższego" czy „węższego", ale w analogicznych proporcjach 8 : 5. Monochromatyczna (biała), zestawiona z kilku horyzontalno-wertykalnie rozmieszczonych modularnych i rytmicznie proporcjonalnych płaszczyzn, z których jedna esowato wygięta.
Otwarta ze wszech stron na przestrzeń.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 85; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) ...*, s. 114–127.

I.19.
Kompozycja przestrzenna (6), [1931], il. s. 107
Metal (stal), olej
64 x 25 x 15
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/1
Dar artystki, 1945

Datowana hipotetycznie na podstawie analizy formalnej. Jest ostatnią z serii 6 *Kompozycji przestrzennych* przekazanych bezpośrednio przez artystkę do łódzkiej kolekcji muzealnej. Nie odnotowana jednoznacznie w przebadanych źródłach międzywojennych. Identyfikowana przez J. Zagrodzkiego z *Kompozycją przestrzenną* widoczną na fotografii z *Wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych*, Warszawa 1933 (por.: fot. s. 51 – w głębi, po stronie prawej), co budzi jednak wątpliwość. Jej materialne granice limituje „strefa" wydłużonego graniastosłupa, poddanego wewnętrznym rytmizowanym podziałom wg. skali wielkości 5 : 8, 3 : 5, 2 : 3 na graniastosłupy i sześciany, których boki stanowią „płaszczyzny rzutowe" poszczególnych „kształtów przestrzennych", wzajemnie zestawionych pod kątem prostym i powiązanych płaszczyzną wygiętą w „S". W stosunku do poprzednich, kompozycja ta charakteryzuje się zastosowaniem bardziej skomplikowanych proporcji podstawowych wymiarów liniowych.
Polichromowana analogicznie do *Kompozycji przestrzennej (4)*, tym razem generalnie zgodnie z zasadą jednobarwności obydwu powierzchni każdego kształtu.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 91; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, s. 105–109.

I.20.
Kompozycja przestrzenna (7), [1931]/1973, il. s. 108
Oryginał zaginiony (por.: kat. II. 8)
Rekonstrukcja: J. Zagrodzki (projekt), B. Brzezińska, L. Siemienowicz (wykonanie techniczne)
Metal (stal), olej
12 x 64 x 16
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/169
Zakup od B. Brzezińskiej, 1973

Wykonana na zlecenie Muzeum Sztuki w oparciu o zachowaną fotografię (por.: kat. II.8) z blachy stalowej pokrytej białą farbą, wprawdzie niezgodnie z pierwowzorem, lecz w nawiązaniu do innych kompozycji monochromatycznych. Wymiary hipotetyczne, wyliczone proporcjonalnie do założonej umownie wielkości 64 cm (jak w *Kompozycjach przestrzennych (4), (5)* i *(6)*) przy przyjęciu modułu 8, obliczonego na podstawie pomiarów *Kompozycji przestrzennej (5)* i w oparciu o ciąg liczb naturalnych Fibonacciego. Jak zauważyła U. Grzechca rekonstrukcja ta, podobnie jak poprzednie, jest jedynie jedną z możliwych interpretacji proporcji oryginału.
Ujawnione w trakcie przygotowywania niniejszego katalogu dane dotyczące wymiarów dwóch nieznanych *Kompozycji przestrzennych*, wystawionych na *Salonie Zimowym*, Warszawa 1931–1932, pokazują, iż stosowała parametry większe od liczby 64, a mianowicie 96, co wyklucza ortodoksyjne traktowanie przyjętych założeń i potwierdza ich hipotetyczność (zob.: Kalendarium, s. 48).
Kopie, bądź repliki niniejszej rekonstrukcji, znajdują się zarówno w zbiorach prywatnych jak i kolekcjach publicznych (Muzeum Narodowe, Warszawa; Galerie Benedikta Rejta, Louny n. Ohri – Republika Czeska).
Rekonstrukcja zrealizowana dla Muzeum Sztuki była po raz pierwszy pokazana na wystawie *Constructivism in Poland 1923–1936 ...* w Essen i Otterlo, 1973.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Reconstruction ...*, w: *Constructivism in Poland ...*, s. 55–56; idem, *Katarzyna Kobro ...*, s. 91, 106; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, s. 128–133.

I.21.
Kompozycja przestrzenna (8), [1932], il. s. 109
Metal (stal), olej
10 x 24 x 15
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/42
Zakup od L. Wegner, 1967

Repr.: Abstraction–Création, 1935, nr 4, s. 19 (podp. K. Kobro); Forma (Łódź), 1935, nr 3 (V), s. 14 (podp. K. Kobro); kat. wyst. *Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa*, luty 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, il. s. nlb. (43) (podp. Katarzyna Kobro, Kompozycja przestrzenna); Pion (Warszawa), 1936, nr 5 (1 II), s. 5 (podp. K. Kobro).

Najmniejsza z zachowanych architektonicznych *Kompozycji przestrzennych*, ocalona przez artystkę ponownie w 1945 r. i przekazana nieco później przyjaznej Lucynie Wegner, żonie malarza Stefana Wegnera (por.: Kalendarium, s. 59). Jedyna z zachowaną oryginalną, monochromatyczną (biel) warstwą malarską. Asymetryczna, horyzontalna, zestawiona z regularnych, geometrycznych płaszczyzn łączonych prostopadle na styk, krzyżujących się lub nadwieszonych odcinkowo spłaszczonym półłukiem. Poprzedzona zapewne modelem wykonanym z materiałów mniej trwałych od metalu (zob.: *Teksty,* s. 158), być może wykorzystanym jako szkielet modelu *Projektu przedszkola funkcjonalnego* (por.: kat. II.13.), co tłumaczyłoby jej niewielkie wymiary przystosowane do przeniesienia w nie znanej nam skali. Jak zauważył J. Zagrodzki „wykonana ściśle według skali obliczeniowej podanej w *Kompozycji przestrzeni ...*"
Była pokazana w grupie 5 *Kompozycji przestrzennych* na *Salonie Plastyków*, Warszawa 1936.

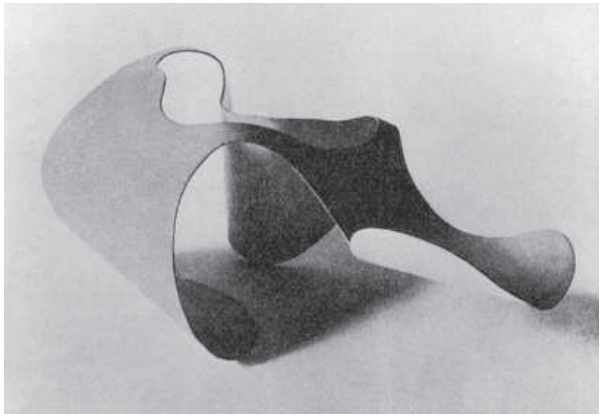
Bibl.:
K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia ...*, Forma, 1935, nr 3, s. 14; *Salon Plastyków ...*, j.w., poz. kat. 212–216 ?; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 92; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, s. 110–113.

I.22.
Kompozycja przestrzenna (9), [1933], il. s. 110
Metal (srebrzanka?), olej
15,5 x 35 x 19
Sygn. p.d. „K. Kobro"
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/43
Zakup od L. Wegner, 1967

Repr.: Abstraction–Création, 1935, nr 4, s. 19 (podp. K. Kobro); C. Giedion–Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Verlag Dr H. Girsberger, Zürich 1937, il. (podp. K. Kobro Construction dans l'espace 1933, Lodz); Forma (Łódź), 1938, nr 6 (VII–IX), s. 24 (podp. K. Kobro).

Ostatnia z serii zachowanych *Kompozycji przestrzennych*, a jednocześnie jedyna znana nam konstrukcja biomorficzna, nie architektoniczna, umownie tytułowana i hipotetycznie datowana. Być może tożsama z *Kompozycją konstrukcyjną* pokazywaną na Wystawie ZZPAP, Łódź 1933/1934 i rzeźbą – niezrealizowanym, wskutek przeciwności losu, darem dla Hansa Arpa (zob.: Kalendarium, s. 55). Ocalona przed zniszczeniem w 1940 r., przechowywana do 1945 r. w ukryciu, daje się identyfikować z autorskim opisem „jedna rzeźba nadrealistyczna" (por.: fot. s. 59). Przekazana przez artystkę przyjaznej Lucynie Wegner, podobnie jak *Kompozycja przestrzenna (8)*, w 1967 r. trafiła do kolekcji muzealnej. Z powodu złego stanu zachowania poddana konserwacji, rozpłaszczona i ponownie uformowana. Otwiera w twórczości Kobro okres trudny do szerszego zgłębienia, wobec jednostkowo znanych realizacji plastycznych. Ta wykonana z jednego płatu blachy, miękko faliście formowana, podwijana i wywijana jak liść konstrukcja, z nieregularnym otworem „u góry", swym obrysem nawiązuje do zsyntetyzowanego w ciągłym falistym ruchu kształtu morskiego akwenu z *Pejzaży morskich* Strzemińskiego i analogicznego *Pejzażu* jej autorstwa (por.: kat. I.28.). Bliska jest też, jedynej znanej nam z tego okresu, formie płaskorzeźbionej (por.: kat. II.10.). Polichromowana: płaszczyzna zewnętrzna szara, wewnętrzna biała. Otwarta na przestrzeń ze wszech stron, tak samo jak kompozycje architektoniczne, i zunifikowana z nią własnym biomorficznym rytmem.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katrzyna Kobro ...*, s. 101.



Repr.: Forma, 1938, nr 6

I.23. (a)
Akt (6), [1948], il. s. 114
Gips
24,8 x 19 x 22,4
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/40
Zakup od N. Strzemińskiej, 1966

I.23. (b)
Akt (6), [1948]/1987
Odlew w brązie (z modela j.w.): Z. Kochanowski, Poznań (wykonanie techniczne), J. Stasiński, Poznań (nadzór artystyczny)
24 x 18,8 x 21,2
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/394
Przekaz Min. Kultury i Sztuki, 1987

Odlew gipsowy otwierający zestaw czterech, równie niewielkich jak przedwojenne, *Aktów* kobiecych, datowanych zgodnie z relacją córki, Niki Strzemińskiej, na rok 1948. Przekazany przez artystkę, krótko przed śmiercią, opiekującej się nią lekarce p. Halinie Skowrońskiej. Powrócił do córki, a następnie drogą zakupu wzbogacił kolekcję Muzeum Sztuki.
Tym razem modelką była Zofia Wierzbowska, zaprzyjaźniona sąsiadka, spowinowacona z malarzem Stefanem Wegnerem. Postać ujęta w pozycji siedzącej, lekko skulona i przechylona na prawy bok, podparta dłonią lewej, wyprostowanej wzdłuż tułowia, ręki, z lewą nogą podwiniętą a prawą wysoko podkurczoną, podtrzymującą złożone na udzie ramię oplatające równocześnie opuszczoną głowę. Bryła zwarta, pełna ostro modelowanych zgeometryzowanych wypukłości i zagłębień, zdeformowana na granicy abstrakcji. *Akt* zasadniczo zbliżony do wcześniejszych (por.: kat. I.8–10), choć rzeźbiony ostrzej, drapieżniej, z tendencją do silniejszych kontrastów.
Eksponowany po raz pierwszy na pośmiertnej wystawie Kobro i Strzemińskiego, Łódź – Warszawa 1956/1957.
Utrwalony w brązie wykonanym w 1 egzemplarzu.

Bibl.:
U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 134–139 (jako *Akt III*).

I.24. (a)
Akt kobiecy stojący, [1948], il. s. 115
Gips
48 x 11 x 12
Wł. kolekcja prywatna, Paryż

I.24. (b)
Akt kobiecy stojący, [1948]/1989
Odlew w brązie (z modela j.w.): Gilbert Clementi, Francja (wykonanie techniczne i artystyczne)
Sygn. odlewnika: p. d. CLEMENTI FONDEUR /8/8
47 x 13 x 12,5
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/R/424
Dar A. Ptaszkowskiej, 1989

Datowany na podstawie relacji córki, Niki Strzemińskiej. Od początku 1951 r. do końca lat 70. był w posiadaniu przyjaciółki artystki, Franciszki Jackiewicz (Aleksandra Ozerkowska) (por.: kat. I.9). Następnie wielokrotnie zmieniał właścicieli. Nadal stanowi własność prywatną.
Figura nagiej modelki (Zofia Wierzbowska?) ujęta w pozycji stojącej, w lekkim kontrapoście, z lewą ręką założoną za głowę a prawą do tyłu w pasie. Forma pełna, mięsista i zwarta, modelowana wklęsło–wypukle, zdeformowana aż po granice abstrakcji, choć w pełni odtwarzająca konstrukcję anatomiczną.
Eksponowany po raz pierwszy na pośmiertnej wystawie Kobro i Strzemińskiego, Łódź – Warszawa 1956/1957 (por.: kat. I.23. (a)).
W 1989 r. utrwalony w czarno patynowanym brązie w 12 odlewach, z których jeden z serii numerowanej podarowany został do kolekcji Muzeum Sztuki. Dwa inne, nie numerowane a sygnowane „H.C", zostały zdeponowane przez Nikę Strzemińską w Muzeach Narodowych w Warszawie i Krakowie.

Stan z ok. 1956–1960

I.25. (a)
Akt kobiecy, [1948], il. s. 116
Gips
29 x 23,5 x 29
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.25. (b)
Akt kobiecy, [1948]/1989
Odlew w brązie (z modela j.w.): S. Cukier, M. Żebrowski, Bielsko Biała (wykonanie techniczne i artystyczne)
Sygn.: odlewnika – egz. „1/6"; właścicielki: „Casting of K. Kobro sculpture „Female Nude" 1948. Cast by S. Cukier, M. Żebrowski, 1989 „Strz.".
28,3 x 22,7 x 29,2
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

Kolejny, autorski odlew w gipsie, przechowany przez Halinę Skowrońską i przekazany w latach 60. Nice Strzemińskiej (por.: kat. I.23). Przedstawia postać kobiety (Zofia Wierzbowska) siedzącej płasko „na ziemi", z nogami skrzyżowanymi asymetrycznie, lekko pochylonym tułowiem i opuszczoną głową. Ciężar ciała przeniesiony na lewą nogę, zrównoważony poprzez podciągniętą ku piersi nogę prawą. Ręka lewa złożona na brzuchu, prawa zgięta w łokciu z dłonią na kolanie. Piersi częściowo ukryte, zdeformowane. Sylwetka masywna i zwarta, kontrastowo modelowana, obła i jednocześnie kanciasta. Powierzchnia gipsu pożółkła wskutek upływu lat, z szaro–brązowymi plamami. *Akt* pokazany był po raz pierwszy na wystawie pośmiertnej Kobro i Strzemińskiego, Łódź – Warszawa 1956/1957.
Utrwalony w 1989 r., na zlecenie właścicielki, w brązie koloru naturalnego (6 numerowanych i sygnowanych egzemplarzy).

I.26. (a)
Akt dziewczęcy, [1948], il. s. 117
Gips
21,5 x 29 x 22
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.26. (b)
Akt dziewczęcy, [1948]/1989
Odlew w brązie (z modela j.w.): S. Cukier, M. Żebrowski, Bielsko Biała (wykonanie techniczne i artystyczne)
Sygn.: odlewnika – egz. „1/6"; właścicielki: „Casting of K. Kobro's sculpture „Girl Nude" 1948. Cast by S. Cukier, M. Żebrowski, 1989 „Strz.".
20 x 28,3 x 22,2
Wł. N. Strzemińska, Warszawa.

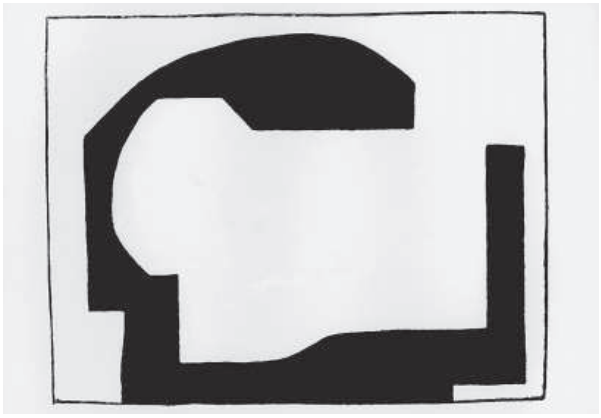
Wyjątkowy w grupie gipsowych *Aktów*, *Akt dziewczęcy*, do którego pozowała dwunastoletnia wówczas córka artystki, Nika. Przechowany przez lekarkę Halinę Skowrońską, od początku lat 60. w posiadaniu modelki (por.: kat. I.23, 25).
Wyjątkowy, także z powodu wyraźnego odstępstwa od dotychczasowej zasady postrzegania ciała jako zwartej, zamkniętej bryły. Przedstawia wysmukłą, szczupłą figurę dziewczynki siedzącej bezpośrednio „na ziemi–podłodze" na podwiniętej prawej nodze, z lewą skręconą w bok, mocno pochylonej, z głową opuszczoną i podpartą dłonią odsuniętej od torsu prawej ręki, z łokciem na udzie. Ramię lewe przywarte do boku, zgięte w łokciu, spoczywa na udzie skręconej nogi, dłoń na kolanie. Utworzone między torsem a prawą ręką prześwity potęgują szczupłość sylwetki, podkreślając nieproporcjonalność budowy dziecka u progu dojrzałości. Forma kształtowana także i tutaj na granicy abstrakcji. Deformacje wzmagają charakterystykę sylwetki (głowa z wielką „falą" włosów, wychudłe ramiona, kanciastość kolan).
Akt pokazany po raz pierwszy na wystawie pośmiertnej Kobro i Strzemińskiego, Łódź – Warszawa 1956/1957.
Utrwalony w brązie, w 6 numerowanych i sygnowanych egzemplarzach, na zlecenie właścicielki.
Kopia *Aktu*, wykonana przez Monikę Krygier i Piotra Krzyżanowskiego z żywicy epoksydowej w dwukrotnym powiększeniu, została w 1990 r. umieszczona przez córkę na nagrobku Katarzyny Kobro projektu Krystyny Krygier (cmentarz prawosławny „Doły", Łódź).

I.27.
Kompozycja abstrakcyjna, [1924–1926], il. s. 118
Olej, szkło
24 x 32
Wł. Muzeum Sztuki, Łódź;
nr inw. MS/SN/M/44
Dar grupy *„a.r."*, 1932

Repr.: Praesens, 1926, nr 1 (VI), il. s. 21 (podp. K. Kobro –Strzemińska) (wersja graficzna).

Jedyny, wykonany w tej rzadkiej technice, zachowany obraz abstrakcyjny. Eksponowany najpewniej, wraz z trzema innymi, w tym jednym znanym z reprodukcji (por.: kat. II.11), na *I Wystawie Grupy Praesens*, Warszawa 1926 i być może na *Salon d'Automne*, Paris 1928. W latach 30. pokazywany w *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* w Muzeum w Łodzi.
W czworoboku szklanej płyty kompozycja asymetryczna, zgeometryzowana, dwubarwna (biało–niebieska), niwelująca tradycyjną opozycję figura–tło. Nieregularna czworoboczna niebieska „figura", konturowo wycięta a malowana płaszczyznowo, pojawia się na „tle" bieli przenikającej do jej wnętrza przez otwarty (górny, prawy) narożnik jako samoistna, wpisana w nią jak w „tło" inna „figura". Obserwowaną przemienność rytmizują kształty, budowane przy pomocy pionów, poziomów (kątów prostych) oraz łuków i tylko w jednym miejscu linii skośnej (kątu rozwartego), a dematerializuje przezroczystość tworzywa.
Obraz niniejszy, analizowany z punktu widzenia teorii *Kompozycji przestrzeni ...*, wydaje się być eksperymentem zmierzającym do przekształcenia powierzchni w „płaszczyznę rzutową", pokazującą skomplikowaną relację potencjalnej *Kompozycji przestrzennej* z przestrzenią. Dotychczasowi monografiści twórczości Kobro poświęcili niewiele uwagi obrazom na szkle.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 56; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, (Kat. Nr 7).



Repr.: Praesens, 1926, nr 1

I.28.
Pejzaż morski, [1934–1935], il. s. 119
Tempera, tektura
20 x 24,8
Wł. Muzeum Narodowe, Kraków;
nr inw. III–r.a. 14362
Zakup od N. Strzemińskiej, 1963

Obraz nie sygnowany i nie datowany. Przypisywany pierwotnie Władysławowi Strzemińskiemu z powodu podobieństwa do jego licznych, autentycznych *Pejzaży morskich*. Autorstwo zakwestionowane zostało w katalogu jego ostatniej wystawy monograficznej i przypisane Katarzynie Kobro w oparciu o analizę porównawczą z *Pejzażem morskim*, będącym w posiadaniu córki artystów (kat. I.29). Kilka obrazów o tej tematyce Kobro wystawiała w 1936 r. i, co interesujące, krytyka dostrzegła w nich już wówczas wyraźny wpływ sztuki Strzemińskiego (zob.: Kalendarium, s. 55). Kompozycja niniejsza ma charakter abstrakcyjny, operuje plamą o organicznych kształtach i nakładaną nań linią budującą kontury równie organicznych form i jest mocno zbliżona do kilku *Pejzaży morskich* Strzemińskiego z 1934 r. Malowana bardziej walorowo, zwłaszcza w partii tła. Paleta znacznie chłodniejsza, z przewagą szarości. Kształt centralnej plamy barwnej (synteza morskiego akwenu) jest natomiast zaskakująco zbliżony do obrysu *Kompozycji przestrzennej (9)* (por.: kat. I.22). Jak zauważył A. Turowski, te niewielkie obrazki stanowiły dla Strzemińskiego pole studiów i analiz „fizjologii oka", a „złożone rytmy ciała i oka, przezwyciężające konwencje przedstawiania w czystości niemal iluminacyjnego widzenia, rekonstruowały na powierzchni siatkówki empirycznie poznawany świat. Powierzchnia ujawniała oko". Czym jednakże były dla Katarzyny Kobro – czy swoje przestrzenne widzenie zawdzięczać mogła płaszczyźnie?

Bibl.:
kat. wyst. *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, s. 243, kat.VIII.6.; A. Turowski, *Fizjologia oka*, w: ibidem, s. 34–46.

I.29.
Pejzaż morski, 31 VII 1935, il. s. 119
Tempera, tektura
19,8 x 25
Dat.: na odwrocie „31.7.1935"
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

Uznany za obraz Kobro na podstawie zapisu daty powstania, wykonanego na odwrocie jej ręką oraz szeregu analiz porównawczych wykluczających autorstwo Strzemińskiego. Przechowywany przez artystkę w domu, przeszedł bezpośrednio w ręce córki.
Kompozycja obrazu i technika malowania bliska *Pejzażowi morskiemu* datowanemu hipotetycznie na lata 1934–1935 (por.: kat. I.28). Mógł być wystawiony w grupie 4 *Pejzaży morskich* pokazywanych na wystawach w 1936 r. Losów pozostałych nie udało się ustalić, zaginęły zapewne w okresie okupacji lub zostały zniszczone w początkach 1945 r.

I.30.
Portret córki, [1947–1949], il. s. 120
Ołówek, papier
54 x 35,5
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.31.
Nika w Parku na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949], il. s. 121
Pastel, papier
35 x 27,5
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.32.
Park na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949], il. s. 121
Pastel, papier
24,5 x 33
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.33.
Park na Zdrowiu w Łodzi, [1947–1949], il. s. 120
Pastel, papier
39,2 x 33,5
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.34.
Pejzaż łódzki – nad kanałem rzeki Łódki, [1947–1949], il. s. 120
Pastel, papier
37,5 x 29,5
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

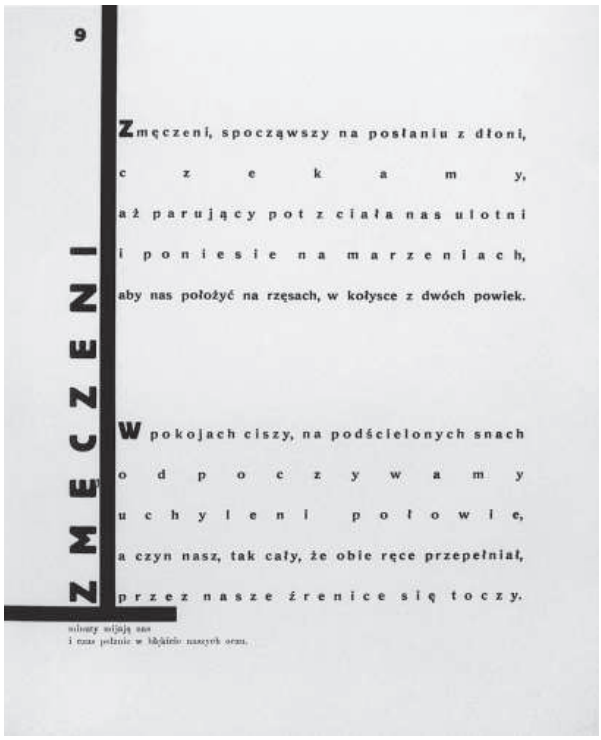
I.35.
Martwa natura z kwiatami, [1947–1949], il. s. 120
Pastel, papier
41 x 51
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.36.
Widok z naszego okna, [1948], il. s. 121
Pastel, papier
28 x 38,5
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.37.
Pejzaż z Siemiatycz, [1948], il. s. 121
Pastel, papier
51 x 41
Wł. N. Strzemińska, Warszawa

I.38.
Układ wiersza *Ziemniaki*, 1929
Julian Przyboś, *Z ponad*
Cieszyn 1930. Druk: Zakłady Drukarskie i Wydawnicze K. Prochaski, s. 8
Papier biały, druk czarny
21,5 x 19
Biblioteka grupy *„a.r.”*, T. 1

I.39.
Układ wiersza *Zmęczeni*, 1929
Julian Przyboś, *Z ponad*
Cieszyn 1930. Druk: Zakłady Drukarskie i Wydawnicze K. Prochaski, s. 9
Papier biały, druk czarny
21,5 x 19
Biblioteka grupy *„a.r.”*, T. 1



Autorstwo układów tych dwóch wierszy z tomiku opracowanego przez Strzemińskiego potwierdził on sam w liście do Przybosia (zob.: Kalendarium, s. 43). J. Zagrodzki dostrzegł, iż wiersze te, realizujące układ oparty na przyjętym dla całego tomu stałym stosunku 5 do 6, wyróżniają się jednak „innym rodzajem budowy – prostotą konstrukcji”.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*, w: kat. wyst. *Druk funkcjonalny*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975, s. 20, 32 (przyp. 14).

Repr.: J. Przyboś, *Z ponad*, Cieszyn 1930

II. Dzieła zaginione – dokumentacja

rzeźba

malarstwo

projekty architektoniczne

Opracowała
Zenobia Karnicka

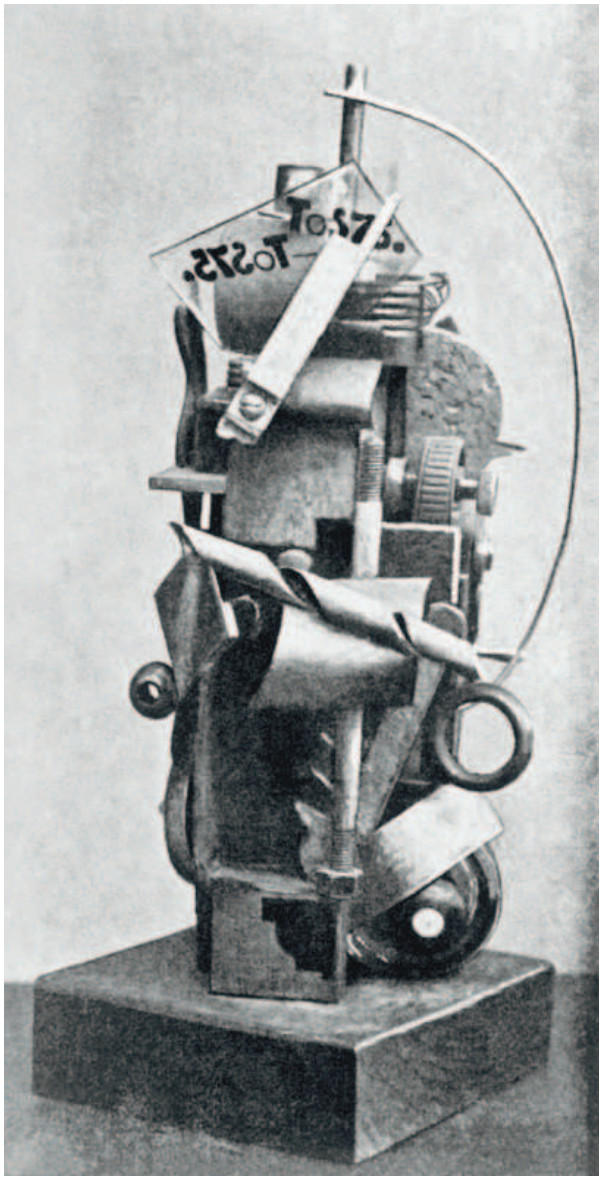
Rzeźba

II.1.
ToS 75 – Struktura, 1920
Drewno, metal, korek, szkło,
odpady przemysłowe (assemblage)
Wym. nie znane

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., il. 14 (podp. K. Kobro 1920 „Kontrast faktury i formy materiałów. Wzajemne zamykanie się kierunków dynamicznych"); Tygodnik Artystów (Kraków), 1935, nr 15 (23 II), il. s. 3 (podp. K. Kobro, Kompozycja fakturowa).

Najwcześniejsza znana z ikonografii realizacja Kobro powstała jeszcze w Rosji Sowieckiej, zapewne w Smoleńsku, gdzie była też wystawiona w 1920 r. (zob.: Kalendarium, s. 34). Skonstruowana została z wielu różnych materiałów oraz elementów gotowych (śrub, sprężyn, nakrętek, kółek), osadzonych na prostopadłościennej drewnianej podstawie i kłębiących się wokół metalowych „rurek", spiętych z jednej strony dynamicznym łukiem, niemalże jak prototypowy assemblage. W literaturze przedmiotu uchodzi za rzeźbę ukształtowaną pod wpływem idei „kultury materiału" Władimira Tatlina, wyrosłej na duchowym podłożu futuryzmu (Boccioni, Marinetti) i kubizmu (Picasso), co potwierdza autorski komentarz towarzyszący jej fotografii w książce *Kompozycja przestrzeni* ... (j.w.). Losy tej rzeźby są całkowicie nie znane. Wątłym śladem jej ewentualnego udziału w *I Wystawie Grupy Praesens*, Warszawa 1926 jest recenzja przywołująca w opisie rzeźb Kobro „zlepki różnych części instalacyjnych", itp. (por.: Kalendarium s. 39). Uprawnione zdaje się też być domniemanie, iż rzeźby tej nie udało się artystce sprowadzić z Rosji Sowieckiej do Polski.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 34–36; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 64–70.



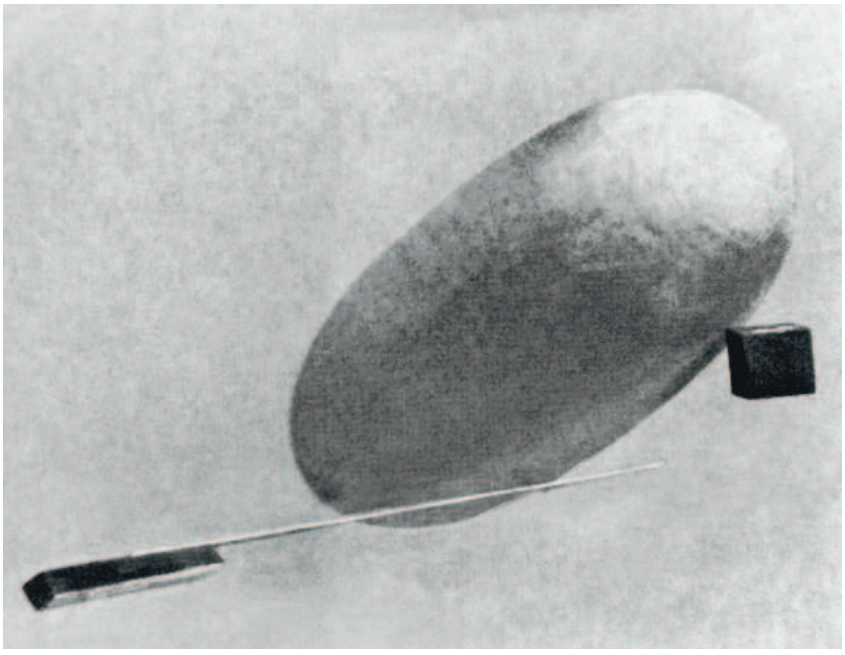
Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., Łódź 1931

II.2.
Konstrukcja wisząca (1), 1921
Zrekonstruowana (por.: kat. I.1), il. s. 92
Gips?, drewno, metal
Wym. nie znane

Repr.: BLOK, 1924, nr 1, s. 3 (podp. K. Kobro); K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., il. 20 (podp. K. Kobro 1921 „Suprematyzm. Rzeźba wisząca").

Jedna z dwóch, znanych z przekazów ikonograficznych, rzeźb wiszących. Wykonana w pracowni smoleńskiej, co potwierdza datowanie autorskie. Obecnie określana, za J. Zagrodzkim, tytułem *Konstrukcja wisząca (1)*, przystawalnym lepiej niż tradycyjny termin „rzeźba" do konceptu jej budowy. Zestawiona bowiem została z 4 form: centralnej „elipsoidy", wykonanej z trudnego do jednoznacznej identyfikacji materiału oraz stycznych do jej powierzchni – drewnianego sześcianu i metalowego prętu o przekroju kwadratu z przylegającym doń prostopadłościanem (drewno?). Jak zauważył J. Zagrodzki, wszystkie elementy tej konstrukcji „stanowiły układ stale zależny od siebie, ściśle zespolony stosunkiem brył, barwą, odległością". Repertuar użytych tutaj figur geometrycznych (owal, kwadrat, prostokąt, linia), widoczny kontrast materiałów (gips?, drewno, metal) i powierzchni (jasne, ciemne) oraz potencja ruchu w otaczającej przestrzeni i być może wewnątrz samej rzeźby, skłoniły dotychczasowych badaczy problemu do powiązania tej konstrukcji najogólniej z suprematyzmem Malewicza i konstrukcjami przestrzennymi Rodczenki. Na związki z suprematyzmem wskazuje też odautorski komentarz towarzyszący reprodukcji w *Kompozycji przestrzeni* ... (j.w.), a wcześniej Strzemiński w tekście *O sztuce rosyjskiej. Notatki.* (por.: Kalendarium, s. 36).
Być może realizacja ta pokazana była podczas *Wystawy Grupy Blok*, Warszawa 1924, na co wskazuje fakt zamieszczenia jej fotografii w nr 1 pisma grupy (j.w.). W późniejszych źródłach nie odnotowana w sposób umożliwiający choćby hipotetyczną identyfikację. Podawana przez U. Grzechcę, na podstawie rozmów z Bolesławem Utkinem, informacja o wykonanej przez Kobro w latach 30. replice tej konstrukcji („elipsoida" z papier mâché + ruchomy statecznik) nie znalazła jak dotąd potwierdzenia w innych źródłach.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 47–48; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 71–78.



Repr.:
K. Kobro,
W. Strzemiński,
***Kompozycja przestrzeni* ...,**
Łódź 1931

II.3.
Konstrukcja wisząca (2), [1921–1922]
Zrekonstruowana (por.: kat. I.2), il. s. 93
Metal (stalowa obręcz, piła do metalu, żelazne koło i krzyżak)
Wym. nie znane

Repr.: Blok, 1924, nr 1, s. 2 (podp. K. Kobro).

Druga z rzeźb wiszących rozwiązująca w inny sposób zagadnienie ruchu w przestrzeni. Wykonana najpewniej również w Smoleńsku, całkowicie z materiałów prefabrykowanych, skonstruowana tak, że „wzajemny układ poszczególnych form wobec siebie nie był stały, napięcie i drganie stalowych elementów powodowało nowe właściwości dynamiczne i sprawiało, że części rzeźby pozostawały jak gdyby w ciągłym ruchu". Jednocześnie w „przestrzeni wyznaczonej przez – uzyskany ze skręconej obręczy – pełny wewnętrznej energii dynamiczny kształt umieściła symboliczne znaki, praformy suprematyzmu – koło i krzyż" (J. Zagrodzki).
Tenże sam autor stawia realizacje wiszące Kobro, w tym tę drgającą w przestrzeni, wśród pierwszych eksperymentów kinetycznych, równoległych do poszukiwań w tym zakresie Nauma Gabo i László Moholy-Nagy'ego. Z kolei U. Grzechca w swej analizie odwołuje się do porównań np: z *Konstrukcją Nr. 557* Konstantego Mieduniecckiego, wykazując innowacyjność rozwiązań Kobro w stosunku do współczesnych.
Także losy tej rzeźby są nam nie znane. Zapisy w katalogach wystaw, recenzjach, wzmianki nie pozwalają na identyfikację.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 48, 60; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska)* ..., s. 79–80.

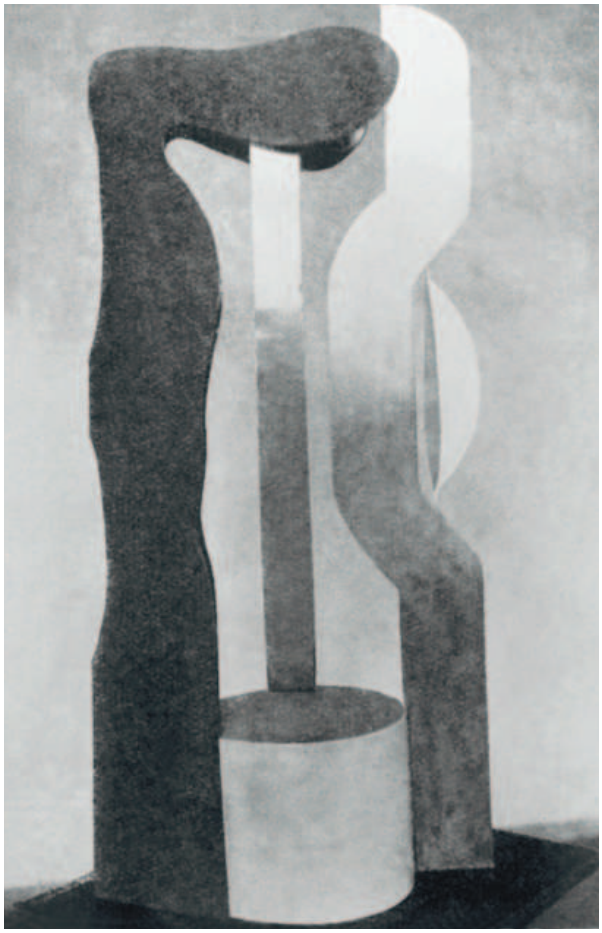
Repr.: Blok, 1924, nr 1

II.4.
Rzeźba abstrakcyjna (2), [1924]
Zrekonstruowana (por.: kat. I.4), il. s. 95
Metal, drewno, olej
Wym. nie znane

Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1, il. s. 21 (dwa ujęcia, podp. K. Kobro –Strzemińska).

Przypuszczalnie zaginiona podczas wojny, lub nawet wcześniej w 1929 r. po *II Wystawie Grupy Praesens*, Poznań 1928 (zob.: Kalendarium, s. 42). W porównaniu z *Rzeźbą abstrakcyjną (1)*, charakteryzująca się kształtami mniej geometrycznymi, choć także podporządkowana prawom geometrii, co zauważył już J. Zagrodzki. Tradycyjny cokół został tutaj jeszcze wyraźniej zredukowany do obłej bazy, założonej jednak „na planie trójkąta związanego organicznie z okręgiem", o którą „opiera się symetryczny układ dążących ku górze, miękkich, nieomal biologicznych form wyciętych z blachy" (J. Zagrodzki). Forma ciemniejsza, z dwóch skośnie zestawionych identycznych płaszczyzn, opina wcinający się w nią fragment bazy. Przeciwległa, jasna, ustawiona doń prostopadle na osi symetrii, jest płaska i w części środkowej wpuszczona do „wnętrza", a na zewnątrz podcięta i wypełniona prostopadle zawieszoną, ruchomą formą w kształcie „łodzi". Pomiędzy formami, ciemną i jasną, wisi swobodnie podczepiona w górze metalowa taśma. J. Zagrodzki uznał, iż kluczem kompozycyjnym – modułem tej konstrukcji jest forma „łodzi" o szerokości równej połowie swej długości. Umowne wyznaczenie jej wymiarów liczbowych stało się dla niego punktem wyjścia przy sporządzaniu rekonstrukcji rzeźby.
Również i ta *Rzeźba abstrakcyjna* mogła być pokazana na *Wystawie Grupy Blok* w Warszawie i Rydze (1924) oraz na *I* i *II Wystawie Grupy Praesens* w 1926 i 1928 r.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 55–56; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 83–95.



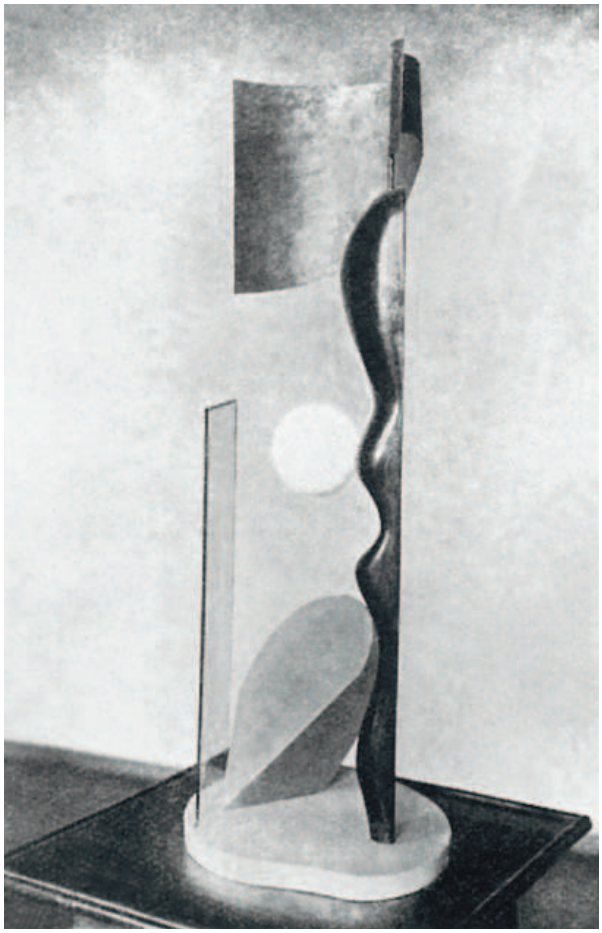
Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1

II.5.
Rzeźba abstrakcyjna (3), [1924]
Zrekonstruowana (por.: kat. I.5), il. s. 96
Drewno, metal, szkło, olej (?)
Wym. nie znane

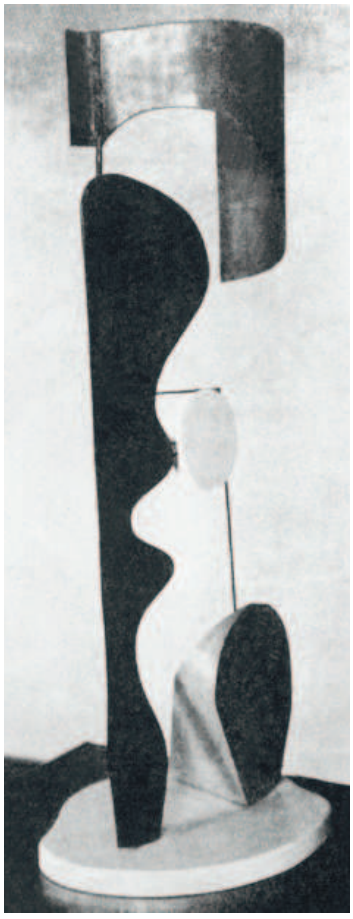
Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1, il. s. 20 (podp. K. Kobro–Strzemińska); FORMA (Łódź), 1933, nr 1 (V), il. s. 11 (podp. K. Kobro).

Zaginiona lub zniszczona zapewne podczas wojny, była w posiadaniu artystki jeszcze w latach 30. w Łodzi (por.: fot. s. 50). Typologicznie zbliżona do dwóch poprzednich, choć skonstruowana z mocno zróżnicowanych kształtów, mniej podległych prawom geometrii, a znacznie bliższych formom organicznym. Już płaska podstawa z drewna o malowanych krawędziach przypomina zdeformowany okrąg. Osadzona na nim asymetrycznie ciemna, błyszcząca forma jest miękko, biologicznie wymodelowana ku „wnętrzu" i zwieńczona wyciętą z blachy i, jakby falującą na wietrze, chorągiewką zatkniętą na metalowym szpicu. W połowie wysokości ciemnej formy przymocowano doń na styk płaskie kółko, odchylone ukośnie i lekko jak lustro w stronę osadzonej pionowo w podstawie prostokątnej tafli szkła. Pomiędzy tą szklaną płytką i ciemną formą leży płasko na podstawie bryłowata forma (drewno?), ku wnętrzu ukośnie a na zewnątrz prosto ucięta. Kontrast form (geometryczne–biologiczne), materiałów, powierzchni (matowe–błyszczące), barw (jasne–ciemne) oraz zawarta w samej formie potencja ruchu, wraz z otwarciem na realną przestrzeń, pozwala sytuować także tę realizację w obszarze eksperymentów laboratoryjnych Kobro wiodących ku *Rzeźbie* i *Kompozycji przestrzennej*.
Przypuszczalnie eksponowana była podczas wystaw grupy *Blok* w Warszawie i Rydze (1924) oraz *I Wystawy Grupy Praesens*, Warszawa 1926. Nie wykluczone, iż pokazana została także np. na *Salonie Modernistów*, Warszawa 1928 w zestawie *Rzeźb przestrzennych*.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 56–60; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska) ...*, s. 84–95.



Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1



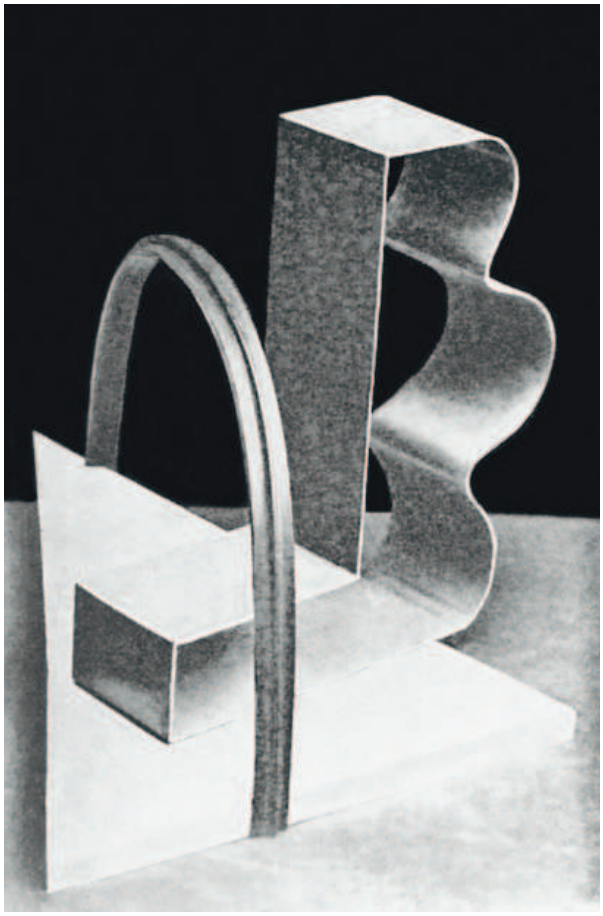
Repr.: FORMA, 1933, nr 1

II.6.
Rzeźba przestrzenna (1), 1925
Zachowana fragmentarycznie,
zrekonstruowana (por.: kat. I.6), il. s. 97
Metal, drewno, olej
Wym. ogólne nie znane

Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, il. 17 (podp. K. Kobro 1925).

Do 1967 r. uznawana za całkowicie zaginioną (por.: kat. I.6). Opatrzona tytułem *Rzeźba przestrzenna (1)* na podstawie analizy porównawczej zachowanego, lub znanego z reprodukcji, dorobku artystycznego Kobro oraz różnego rodzaju źródeł pisanych. Przypuszczalnie po raz pierwszy była eksponowana podczas *I Wystawy Grupy Praesens*, Warszawa 1926 w pokazanym tam zestawie 6 *Rzeźb przestrzennych* (zob.: Kalendarium, s. 39). Została wybrana przez samą autorkę do zreprodukowania w teoretycznej rozprawie *Kompozycja przestrzeni ...*, jako ważne ogniwo w procesie laboratoryjnego poszukiwania nowych form przestrzennych i jako taka uczestniczyła zapewne w kilku innych wystawach w okresie międzywojnia. Być może ujawniony w 1967 r. fragment tej rzeźby odnalazła sama w 1940 r. na podmiejskim wysypisku śmieci, gdzie trafiły niemalże wszystkie jej dzieła, wyrzucone przez niemieckich okupantów.

Bibl.:
(por.: kat. I. 6)



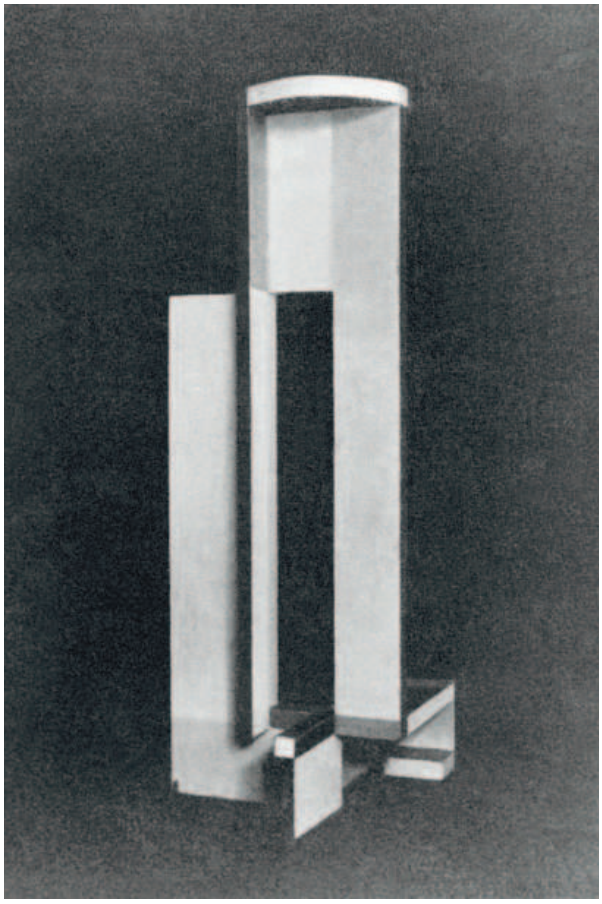
Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni ...*, Łódź 1931

II.7.
Rzeźba przestrzenna (2), 1926
Drewno, olej
Wym. nie znane

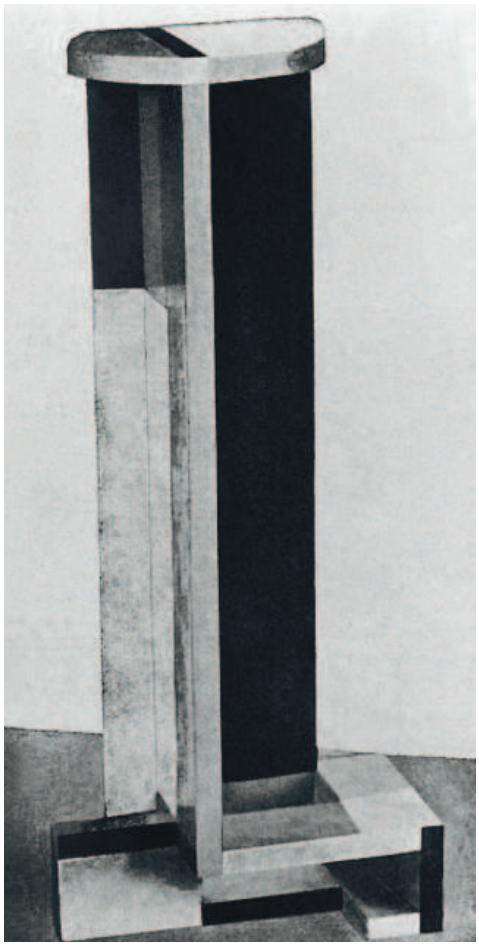
Repr.: Sztuki Piękne, R.V: 1929, nr 8–9 (VIII–IX), s. 343 (podp. Katarzyna Kobro–Strzemińska, Rzeźba przestrzenna (ol) (Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu) (Praesens); K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., il. 34 (podp. K. Kobro 1926).

Jedyna znana z dwóch fotograficznych ujęć *Rzeźba przestrzenna* wykonana całkowicie z polichromowanego drewna. Niestety zaginiona w niejasnych okolicznościach, przypuszczalnie po wystawie w Dziale Sztuki na PWK, Poznań 1929 (zob.: Kalendarium, s. 43). Wybrana przez autorkę do zreprodukowania w *Kompozycji przestrzeni* ..., co z kolei może oznaczać, iż była jeszcze wówczas w jej posiadaniu i zaginęła, bądź została zniszczona podczas wojny. Jest także jedynym znanym, tak wczesnym, przykładem konstrukcji architektonicznej, przekształconej przez Szymona Syrkusa w 1929 r., wprawdzie bez uwzględnienia praw autorskich Kobro, w architekturę Pawilonu Nawozów Sztucznych wystawionego na PWK. Jej sylwetka, co podkreślił J. Zagrodzki, przypomina „konstrukcje wysokościowców". Całkowicie zgeometryzowana, zestawiona z prostopadłych, wertykalnych płaszczyzn osadzonych częściowo, bądź przyległych, do horyzontalnych płaszczyzn zintegrowanej z nią ażurowej „podstawy", od góry zamknięta płaską wielokątną formą. Polichromia ścian neoplastyczna w podziałach, kolorystyka niemożliwa do jednoznacznej identyfikacji. Rzeźba powstała w okresie bliskiej współpracy z grupą *Praesens* zainteresowaną integracją sztuk plastycznych i architektury. Jest przykładem indywidualnych poszukiwań Kobro, równoległych do plastycznych realizacji Malewicza, van Doesburga czy Vantongerloo, choć znacznie śmielej i konsekwentniej realizujących postulat łączności rzeźby z realną przestrzenią. W świetle znanych nam przekazów pisanych mogła być wystawiana przez artystkę wielokrotnie, od 1926 r., w tym np. na *I Wystawie Grupy Praesens*, Warszawa 1926 czy *Wystawie sztuki polskiej* w Brukseli, Hadze i Amsterdamie.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 80–81; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Strzemińska–Kobro)* ..., s. 102–103 oraz Kat. Nr. 14 (jako *Rzeźba przestrzenna 3*).



Repr.: Sztuki Piękne, 1929, nr 8–9



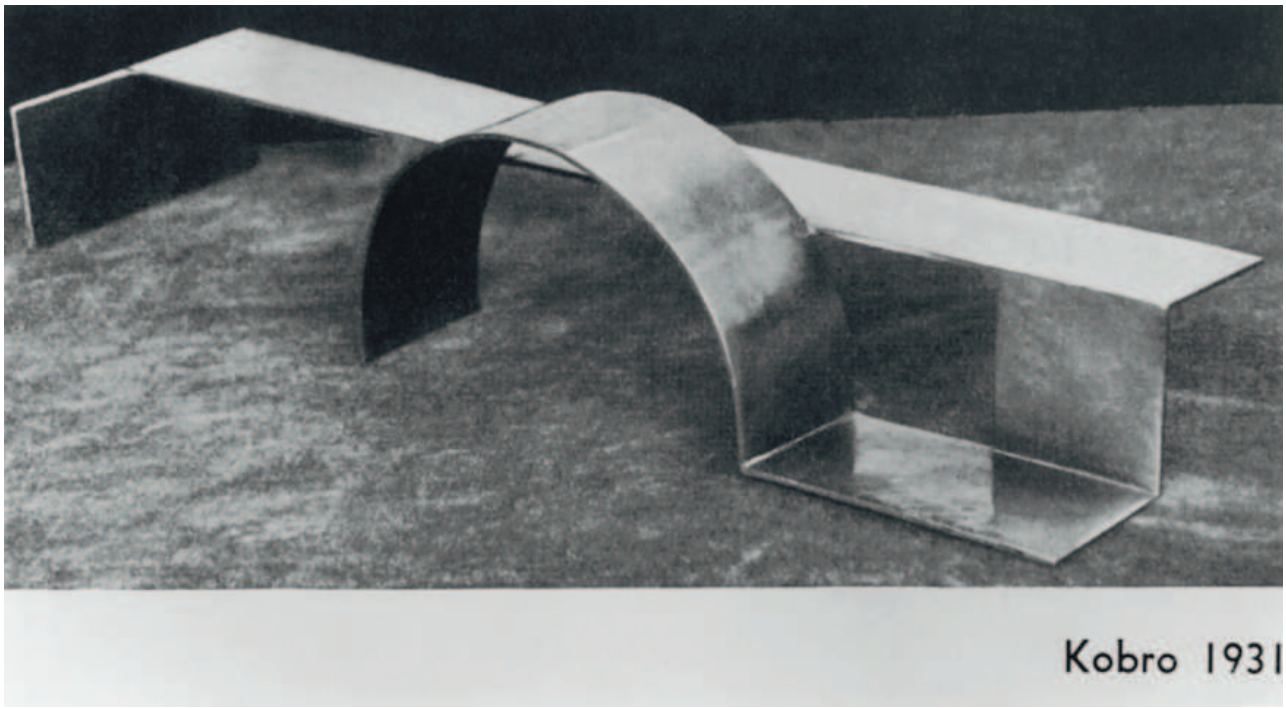
Repr.: K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni* ..., Łódź 1931

II.8.
Kompozycja przestrzenna (7), [1931]
Zrekonstruowana (por.: kat. I.20), il. s. 108
Metal (stal?), lakier?
Wym. nie znane

Repr.: Abstraction–Création, 1933, nr 2, s. 27 (podp. Kobro 1931).

Zaginiona lub całkowicie zniszczona podczas okupacji niemieckiej. Opublikowana fotografia ukazuje kompozycję geometryczną, asymetryczną, wykonaną z blachy pokrytej najpewniej warstwą przezroczystego, błyszczącego lakieru (sic!). Zestawioną z czterech prostokątnych płaszczyzn o zróżnicowanej wielkości, pod kątem prostym, i jednej wygiętej w regularnym półłuku. Jak wszystkie pozostałe otwartą na przestrzeń. Zdaniem J. Zagrodzkiego, autora projektu rekonstrukcji, kompozycja ta jest wynikiem konsekwentnego stosowania proporcji wg. ciągu Fibonacciego, w której artystka „wychodząc od stosunku 1 : 1, podstawy wszelkiej symetrii, poprzez kolejne doszła do stosunku 5 : 8, uzyskując absolutną spójność form".
Rzeźbę przestrzenną z blachy lakierowanej, jak wynika z katalogów, wystawiła tylko raz na *Salonie Listopadowym*, 1930 – 1931 (zob.: Kalendarium, s. 46). Być może była to właśnie niniejsza kompozycja (przy takim założeniu należałoby przesunąć jej datowanie na rok 1930). Nie można jednak wykluczyć istnienia innych, nie znanych nam rzeźb z lakierowanej blachy. Tego rodzaju eksperymenty mieściłyby się w koncepcji teoretycznie wyłożonej w *Kompozycji przestrzeni* ... (organiczność materiału, szarość). Niniejsza rzeźba jest dobrym przykładem do zilustrowania nasuwającej się zależności pomiędzy obrazem a *Kompozycją przestrzenną*, co pokazuje wykonana po jej rozłożeniu na płaszczyźnie najprostsza siatka.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro* ..., s. 91; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro–Strzemińska)* ..., s. 128–133.



Repr.: Abstraction–Création, 1933, nr 2

II.9.
Akt (4), [1931–1933]
Gips
Wym. nie znane

Repr.: Forma (Łódź), 1934, nr 2 (IX), s. 14 (podp. K. Kobro); Kor., *«Realizm abstrakcyjny», sztuka czysta czy społeczna?*, Kurier Poranny (Warszawa), 1934, nr 305 (3 XI), il. (podp. Katarzyna Kobro (Łódź) – Akt); S. Ciechomski, *Miejsce dla Łodzi*, Myśl Polska (Warszawa), 1937, nr 12 (15–30 VI), il. s. 5 (podp. K. Kobro, Rzeźba).

Zaginiona w nieznanych okolicznościach, utrwalona w jednym fotograficznym ujęciu (w 3/4 od tyłu) kilkakrotnie publikowanym. Figuratywna, stojąca na prostopadłościennym gipsowym postumencie, w odróżnieniu od *Aktów* wcześniejszych. Płeć trudno identyfikowalna. Postać ujęta w półprzysiadzie, nogi w zakroku, kolano prawe wysunięte do przodu, tors pochylony, prawa ręka wzdłuż pleców, głowa lekko opuszczona – przypomina sylwetkę sportowca zatrzymanego w pośredniej fazie ruchu. Bryła modelowana na granicy abstrakcji przy pomocy zgeometryzowanych, gładkich płaszczyzn, kształtujących powierzchnie wypukłości i zagłębień poszczególnych części ciała, a przełamywanych ostro na krawędziach wyznaczających płynnie główne linie konstrukcyjne sylwetki w określonej fazie ruchu. W szczególny sposób zarchitektonizowana. Wzmiankowana zdawkowo w dotychczasowej literaturze przedmiotu.
Mogła być wystawiana od 1932 do 1934 r. W tym okresie artystka najczęściej pokazywała właśnie *Akty* w gipsie.

Repr.: Forma, 1934, nr 2

II.10.
Akt (5)?, [1933–1935]
Gips?, biały cement? (płaskorzeźba)
Wym. nie znane

Repr.: Abstraction–Création, 1936, nr 5, il. s. 15 (podp. K. Kobro).

Zreprodukowana przez J. Zagrodzkiego jako *Akt (5)* bez odniesień w tekście. Nie ujęta w pracy U. Grzechcy (op. cit.). W publikacjach następnych wzmiankowana pod tym samym tytułem.
Powstała przed 1936 r., najprawdopodobniej w latach 1933–1935, kiedy Kobro malowała też *Pejzaże morskie* odwołujące się do świata natury (por.: kat. I.28–29). Około 1933 r. wykonała ponadto plastyczną *Kompozycję przestrzenną (9)*, nawiązującą do form organicznych (por.: kat. I.22). Znana tylko z fotografii realizacja niniejsza wykazuje wyraźne związki formalne z przywołanymi wyżej, i w tym kontekście winna być sytuowana. Jej bryła niemalże płaska, faliście wyprofilowana i ukształtowana, charakteryzująca się miękkim, obłym modelunkiem, jest bliższa nieokreślonej formie organicznej, aniżeli antropomorficznej. Można ją identyfikować z gipsową *Płaskorzeźbą* pokazaną wraz z *Pejzażami morskimi* na wystawie ZZPAP, Łódź 1936.

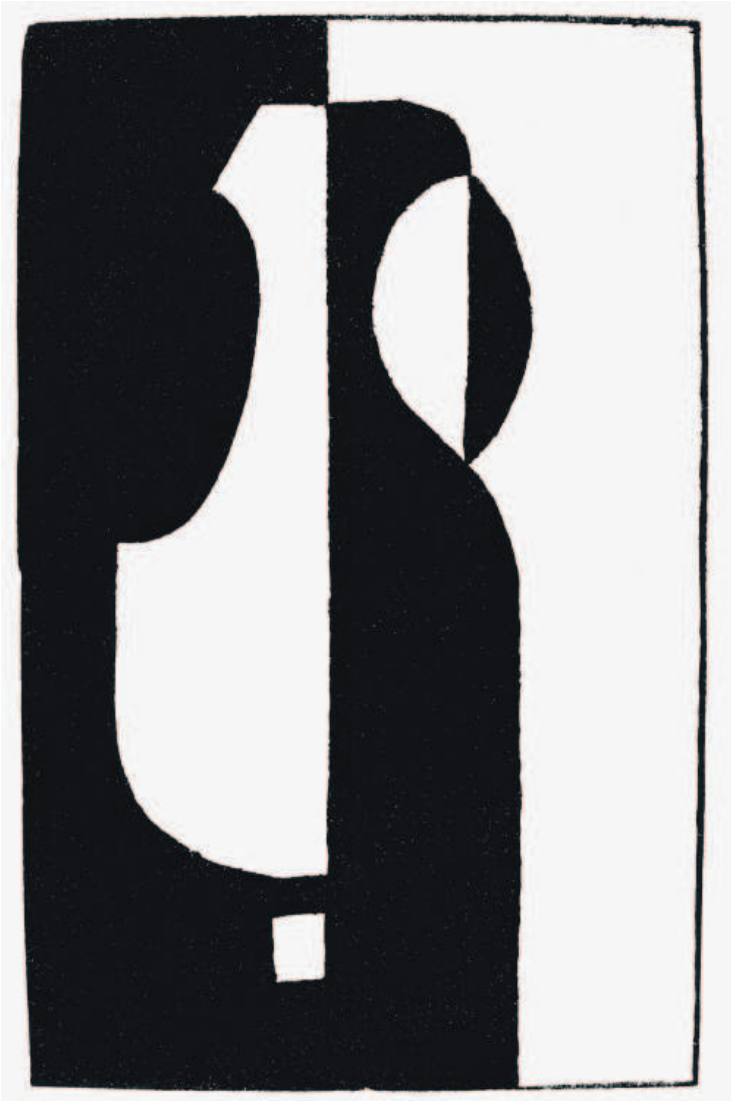
Repr.: Abstraction–Création, 1936, nr 5

II.11.
Kompozycja abstrakcyjna, [1924–1926]
Olej, szkło?
Wym. nie znane

Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1 (VI), il. s. 21 (wersja graficzna).

Identyfikacja techniki i materiału na podstawie analogii z zachowaną *Kompozycją abstrakcyjną* (por.: kat. I.27). Był zapewne wystawiony w zespole czterech malowideł na szkle pokazanych na *I Wystawie Grupy Praesens*, Warszawa 1926. Zaginiony w nieznanych okolicznościach, być może podczas II wojny światowej.
Kompozycja obrazu abstrakcyjna, zgeometryzowana, asymetryczna, dwubarwna (ciemny–jasny), pozytywowo–negatywowa z odrzuceniem tradycyjnej opozycji: figura–tło. Kształty zrytmizowane, malowane płaszczyznowo z przewagą kierunków wertykalnych, nieco zbliżone do form użytych w *Rzeźbach abstrakcyjnych (1)* i *(2)* (por.: kat. I.3–4). Jest kompozycją, w której przezroczystość podłoża, a nie powierzchnia, miała gwarantować przestrzenną głębię.
Obraz ten można postrzegać, w świetle teoretycznej rozprawy Kobro i Strzemińskiego, *Kompozycja przestrzeni ...*, jako eksperymentalne studium wizualizacji rytmów czasoprzestrzennych na płaszczyźnie. Studium umożliwiające spojrzenie na obraz także jak na „płaszczyznę rzutową" – w „strefie rzeźbiarskiej" mogącą stanowić wyodrębnioną część *Kompozycji przestrzennej*.
Obrazy na szkle, analizujące ten sam problem, malował również w tym czasie Strzemiński. Eksponował je także na *I Wystawie Praesensu*.
J. Zagrodzki, nie analizując głębiej tego obrazu, zauważa jedynie, iż „być może kompozycja stanowi szkic do niezrealizowanego dzieła lub studium do (...) *Rzeźby abstrakcyjnej (2)*".

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 56.

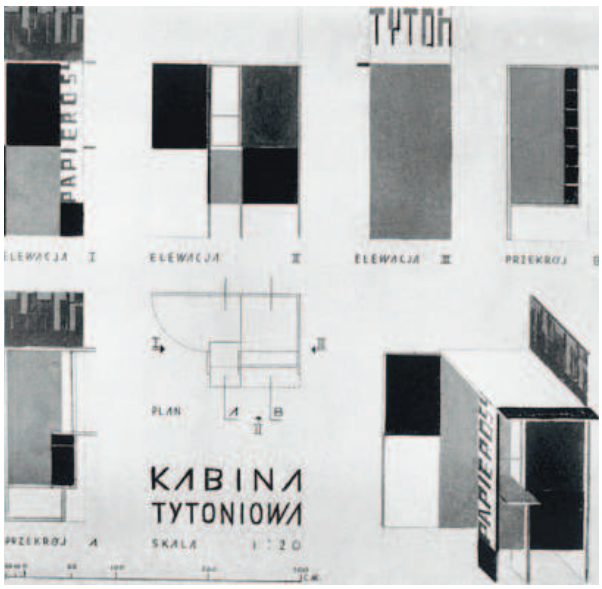


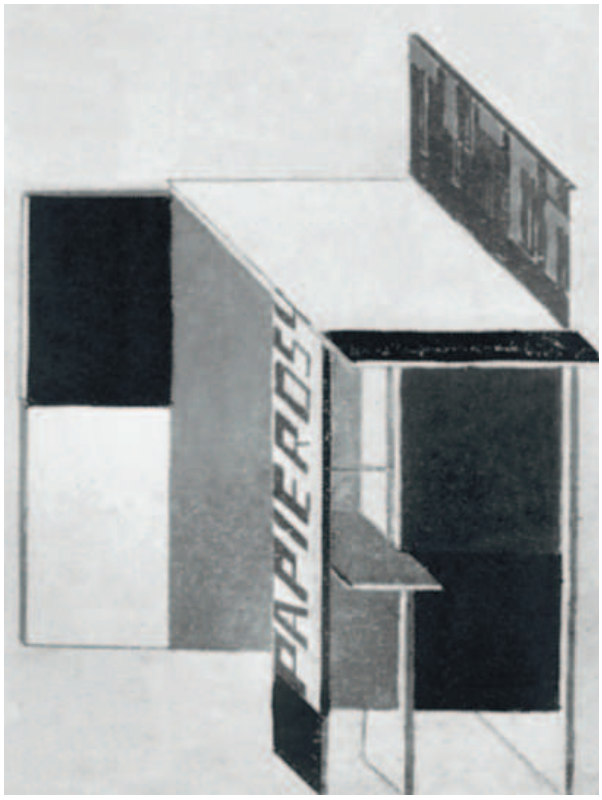
Repr.: PRAESENS, 1926, nr 1

II.12.
K. Kobro, W. Strzemiński
Projekt kabiny tytoniowej, XII 1927 – I 1928
(zawiera: widok ogólny, plan, elewacje I–III, przekroje A–B)
Tusz, akwarela (tempera?), papier, skala 1:20
ca. 50 x 50

Repr.: *Konkurs na kioski, gabloty itp. do handlu ulicznego w Warszawie*, Architektura i Budownictwo, 1928, nr 8 (VIII), ryc. 20, s. 311.

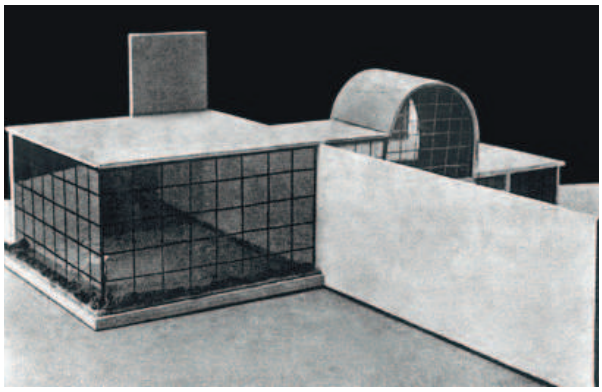
Jedyny znany, wspólny projekt architektoniczny Kobro i Strzemińskiego był odpowiedzią na konkurs otwarty, nie realizacyjny, lecz sondażowy, ogłoszony w związku z dążeniem władz Warszawy do uporządkowania w najbliższej przyszłości wyglądu ulic miasta, w tym małej architektury ulicznej. Z szerokiej oferty konkursowej wybrali, jak przystało na nałogowych palaczy, zadanie zaprojektowania ruchomej (przenośnej) kabiny do sprzedaży wyrobów tytoniowych. Przedłożony projekt spełniał wszystkie warunki organizatora i został nagrodzony (zob.: Kalendarium, s. 40). Powierzchnia zabudowy w rzucie nie przekraczała 3–4 m, lekka konstrukcja szkieletowa ułatwiała montaż i demontaż ścian, w zależności od warunków atmosferycznych chroniąc zarówno sprzedawcę, jak i klienta. We wnętrzu kabiny, zgodnie z wymaganiami, zaprojektowali szereg prostych półek do estetycznej ekspozycji wyrobów. Duże czytelne napisy na dwóch przeciwstawnych elewacjach określały asortyment: „Papierosy", „Tytoń". Projekt ten wyróżniał się wyraźnie spośród innych, przede wszystkim prostą, celową konstrukcją i prawdopodobnie neoplastyczną dyspozycją ścian, na co wskazuje fotografia, wprawdzie czarno-biała, lecz walorowo skontrastowana.





Repr.: Architektura i Budownictwo, 1928, nr 8

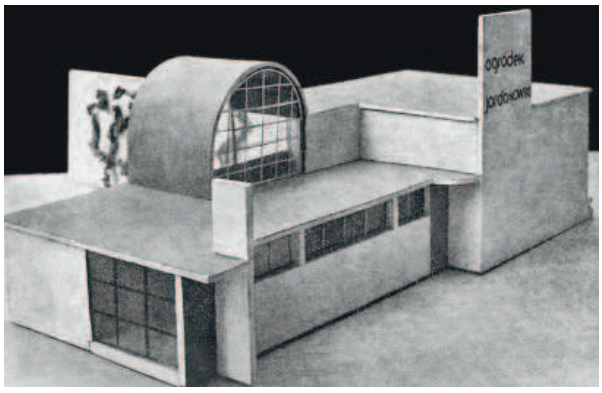
II.13.
Projekt przedszkola funkcjonalnego (makieta), [1932 – 1934]
Sklejka, szkło?, metal?
Wym. nie znane



Repr.: Budowa (Łódź), 1936, nr 2 (III), s. 5 (podp. K. Kobro, Projekt przedszkola); Forma (Łódź), 1936, nr 5 (VIII), s. 11 (podp. K. Kobro, Projekt przedszkola); Wymiary (Łódź), 1938, nr 1 (IV), s. 15 (podp. K. Kobro, Projekt przedszkola).

Projekt znany obecnie z dwóch fotograficznych ujęć, co umożliwia pełniejszą analizę bryły i rozwiązań elewacji. Powstał w oparciu o *Kompozycję przestrzenną (8)*, użytą jako szkielet konstrukcyjny z lekkimi modyfikacjami (por. kat. I.21). W przeciwieństwie do rzeźby, otwartej w wielu widokach na przestrzeń, bryła przedszkola jest zasadniczo zamknięta, choć rozczłonkowana. Założona na rzucie wydłużonego prostokąta, zryzalitowanego w jednej z elewacji. Zestawiona niejako z dwóch klamrowo powiązanych części, każda na rzucie litery L, o zróżnicowanej wysokości, spiętych wyniesioną bryłą przykrytą pełnym łukiem, asymetrycznie usytuowaną, i zrównoważoną wysuniętymi ponad płaskie dachy dwiema różnej wielkości prostokątnymi płaszczyznami muru. Elewacja frontowa (?), przecięta pośrodku prostopadłym, mocno wysuniętym murem, stanowi w projekcie równocześnie elewację ogrodową, co pokazuje sposób jej ukształtowania. Jest, wraz z jedną boczną, podzielona regularną siatką kwadratowych otworów całkowicie przeszklonych. Ściany szkła pełnią tutaj oczywistą funkcję otwarcia na otaczającą przestrzeń. Z kolei w elewacji tylnej wąski pas kwadratowych okien biegnie tuż pod linią okapu. Druga, boczna, przeszklona jest w połowie 9-polową siatką większych okien. Opisany model pokazuje, iż *Kompozycja przestrzenna* może być, zgodnie z intencją artystki, zagadnieniem architektonicznym. Wykonana np. z „żelaza, szkła i betonu", jak inne „pełne światła i szczerości uzewnętrznionego piękna materiałów", byłaby obiektem funkcjonalnym, „wyrazem dążeń do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa" (zob.: *Teksty,* s. 158).
Projekt przedszkola, wprawdzie datowany hipotetycznie, powstał w okresie kolejnej fali zainteresowania funkcjonalizmem środowisk zawodowych architektów. Przypuszczalnie był odpowiedzią artystki, rozgraniczającej wyraźnie pojęcie utylitaryzmu i funkcjonalizmu, na opublikowany w 1934 r. projekt współautorstwa Syrkusa pt. *Warszawa Funkcjonalna*. Być może przygotowywała się wraz ze Strzemińskim do szerszej programowej dyskusji, podstawą której mogła być napisana przez niego przed wojną, a odtworzona i opublikowana w 1947 r., praca *Łódź sfunkcjonalizowana*.
W dotychczasowych badaniach twórczości Kobro nie podjęto próby usytuowania tego projektu w szerszym kontekście wydarzeń i dyskusji lat 30.

Bibl.:
J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro ...*, s. 92; U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) ...*, s. 110–113.



Repr.: Forma, 1936, nr 5

Repr.: Budowa, 1936, nr 2

Teksty – przedruki*

K. Kobro
Rzeźba i bryła
Europa, 1929, nr 2

K. Kobro
Odpowiedź na ankietę
Abstraction – Création, 1933, nr 2

K. Kobro
Dla ludzi niezdolnych do myślenia ...
Forma, 1935, nr 3

K. Kobro
Funkcjonalizm
Forma, 1936, nr 4

K. Kobro
Rzeźba stanowi ...
Głos Plastyków, 1937, nr 1–7

Manifeste dimensioniste
La Revue N+1, Paris 1936

* Przedruki autoryzowanych i sygnowanych przez Katarzynę Kobro tekstów zamieszczamy ze względu na niepowtarzalny układ typograficzny oraz materiał ilustracyjny, a także trudny dostęp do publikacji z okresu międzywojennego. Tłumaczenie na język polski tekstów w języku francuskim: s. 168–170.

UWAGI:

Ankieta „Europy“ Redakcja „Europy“, pragnąc dać wielostronne oświetlenie zagadnień nowoczesnej plastyki, rozesłała do wybitnych artystów europejskich ankietę, złożoną z dwu pytań:

1) Jak się Pan (i) zapatruje na obecny stan sztuki nowoczesnej?

2) Jaki kierunek wysiłków i poszukiwań w sztuce nowoczesnej uważa Pan (i) za najbardziej celowy i produkcyjny?

Z nadesłanych dotychczas odpowiedzi drukujemy dwie, jedną słynnego architekta holenderskiego Theo van Doesburga, drugą polskiej pionierki modernizmu w zakresie rzeźby Katarzyny Kobro.

Rzeźba i bryła. Rzeźbiarzy nowoczesnych jest bardzo niewielu. Czy to wynika ze stanu materjalnego? Czy z tego, że rzeźba obecnie zbyt bezpośrednio kształtuje architekturę, tak, że każdy architekt prawdziwie nowoczesny powinien być dobrym rzeźbiarzem nowoczesnym?

Boccioni w swych rzeźbach futurystycznych pokazał nam drogę wyzwolenia rzeźby od ciężaru bryły. Archipenko otworzył wnętrze bryły, zachowując jednak zamknięcie jej obwodu. Vantongerloo, wyczuwając konieczność harmonji wymiarów i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę, jako współstosunek kilku sześcianów, zamkniętych w ogólnym sześcianie obwodu.

Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą. Nasuwało to jedynie pomysły tego, co można osiągnąć. Malewicz w swoich budowach dynamiczno-przestrzennych i w swych rozważaniach teoretycznych, podnosi zagadnienie równowagi rozmieszczenia ciężarów mas w przestrzeni. Jak był prorokiem malarstwa abstrakcyjnego, tak teraz w swoich rzeźbach architektonicznych zapowiada nową erę architektury, wyrastającej z rzeźby współczesnej.

Rzeźba jest kształtowanie przestrzeni. 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 raz na zawsze 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. Stąd wynika objektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Niema kilku rozwiązań; jest jedno—najkrótsze i najwłaściwsze.

Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni; istnieje sama dla siebie i przestrzeń wewnętrzną traktuje, jako coś wręcz odmiennego, niż przestrzeń zewnętrzną. W rzeczywistości jednak przestrzeń zawsze jest jednakowa i ta sama. Obecnie bryła należy już do historji i jest piękną bajką przeszłości.

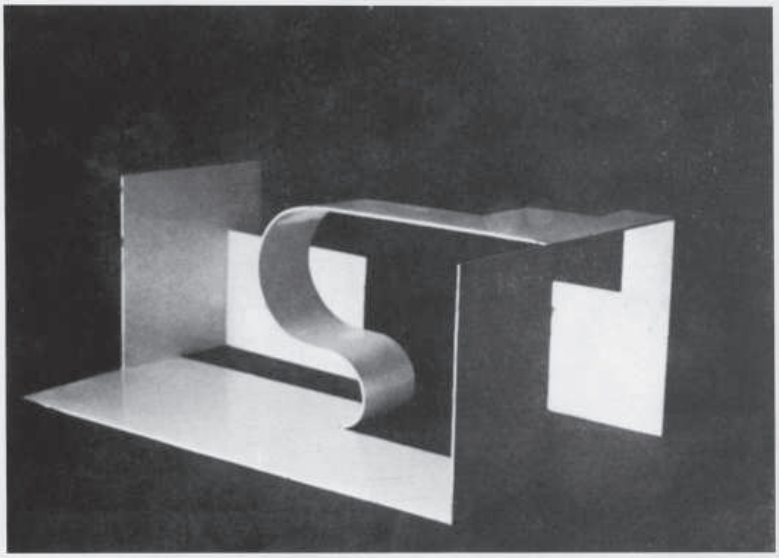
Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej.

Harmonja jedności jest zewnętrznem objawieniem liczby. **K. Kobro - Strzemińska.**

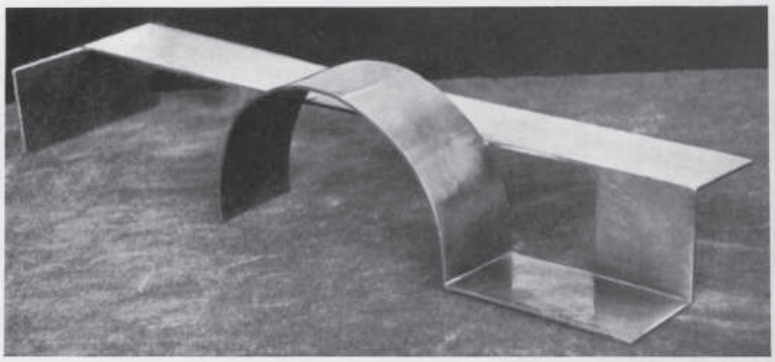
1) Stan obecny sztuki modernistycznej cechuje zamęt, brak wytycznych, który doprowadził do różnorodnych i indywidualnych tendencyj. Jedynie w architekturze

K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, EUROPA, 1929, nr 2, s. 60

Kupka. Abstractions.



Kobro 1930



Kobro 1931

Kobro

1. L'action de sculpter un nu donne des émotions d'ordre physiologique ou sexuel. Je sculpte d'après nature, comme on va au cinéma pour se mieux reposer. J'aime m'amuser, en corrigeant ce qui n'était pas terminé dans n'importe quel mouvement de l'art ancien.

2. Un arbre a une forme inexacte et due au hasard. Puisque je tends vers le concret, les arbres n'ont aucune influence sur mon travail.

3. La locomotive n'est pas une œuvre d'art, puisque, lors de sa construction, on a voulu son bon fonctionnement et non pas l'harmonie de la forme. La locomotive n'est pas une œuvre d'art, si ce n'est que pour cette raison que pour être utile, elle est symétrique. Cela n'empêche que, pour un artiste, elle peut donner davantage qu'un arbre. La locomotive a une forme plus humaine, c'est l'œuvre de l'homme.

4. La valeur d'une œuvre d'art ne dépend pas de sa ressemblance à un produit de la technique, mais de la perfection de forme artistique. Toute machine atteint son but au moyen du mouvement, qui coupe l'espace. La tendance de la composition dans l'espace est de s'unir avec l'espace.

5. L'imitation de la machine est aussi nuisible, que l'imitation du monde animal. L'une et l'autre empêche le développement d'une forme purement plastique et abstraite.

27

K. Kobro, Odpowiedź na ankietę, ABSTRACTION–CRÉATION, 1933, nr 2, s. 27,
(tłumaczenie: s. 170)

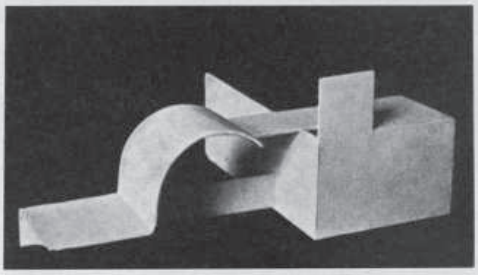
Dla ludzi niezdolnych do myślenia pojęciami uogólnionemi — zawsze rzeźba pozostanie pomnikiem, popiersiem portretowem, wspomnieniem. I przed tą rzeźbą będą stali z belferskim palcem wskazującym, długo i rozwlekle tłumacząc, że...

Czy rzeźba ma być najwyższym wysiłkiem artystycznym, czy też dalszym ciągiem i uzupełnieniem abecadła dla pożytku i skretynienia maluczkich?

Narzucanie rzeźbie tematu pouczającego odrazu zgóry przesądza jej los nieudanych kształtów. Temat dyktuje wówczas charakter formy, zniekształca proporcje, wkrada się w poszczególne fragmenty, rozkłada i uniemożliwia doskonałość formy. Staje się ciężarem, ciągnącym wdół, — ku przezwyciężonym formom sztuki.

Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnem podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcyj, harmonja formy, związanej z przestrzenią.

Rzeźba powinna być projekcją organizacyjnych i technicznych możliwości epoki. Nasze miasta duszą się przez brak organizacji i planowej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją, jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu.



K. KOBRO

Moja rzeźba nie jest tem, czegoby chcieli w swych salonach zbankrutowani i spatynowani fabrykanci. Nie jest konserwacją i brudną patyną na symulowanych antykach.

Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznem, laboratoryjnem organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa.

K. Kobro

J. KOWNER

K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia ...*, FORMA, 1935, nr 3, s. 14

kto nauczył się patrzeć na naturę, oceniał malarstwo jako realne lub nierealne. Poprzez składniki plastyki dostrzegano wszystko inne, tylko nie plastykę. Nie dostrzegano rzeczy realnej i jedynie istotnej, to jest treści plastyki. Oglądano obraz, jak małpa lusterko, którego istoty doszukuje się gdzieś poza niem. Lusterko dla małpy jest tem, czem obraz dla większości dzisiejszych nawet widzów.

Ten podział na pozamalarską treść i formę, która tę treść miała wyrażać, był wynikiem rozdwojenia psychiki, dualizmem duszy i ciała, ducha i materji.

Malarstwo renesansu było wyrazem tęsknoty za przestrzenią, wynikiem stanu ówczesnych umysłów, niezdolnych do abstrakcyjnego myślenia. Tęsknota za przestrzenią została zaspokojona surogatem — iluzją przestrzeni. Renesans nie stworzył realnej formy malarskiej, treść malarska była uboga, składniki zapożyczone od innych sztuk plastycznych, architektury (konstrukcja) i rzeźby (kształtowanie formy). Malarstwo zostawało w tyle, nie dorównując rozwojowi innych dziedzin życia.

Treść malarska baroku to walka ciemnych barw i jasnych, ścieranie się światła z cieniem. Centralnym punktem obrazu jest jasność, która pokonawszy mroki dominuje nad całością. Walka dobrego ze złem, mroki doczesnego życia, poprzez które przedziera się dusza ludzka do bytowania w wiekuistej chwale — to treść średniowiecznego mistycyzmu, która z opóźnieniem objawiła się w malarstwie. Szczytowym punktem tego mistycyzmu malarskiego jest twórczość Rembrandta, u którego bardzo silnie występuje dualizm pozamalarskiej i malarskiej treści. Realizm jego polegał na realiźmie aktualnych sytuacyj życiowych, w których malarstwo nie brało udziału. Treść malarska była już nieaktualna w stosunku do osiągniętej treści pozamalarskiej, jak np. naukowej sekcji zwłok.

Wiek XIX przynosi rozwój nauk przyrodniczych, opanowanie sił przyrody, rozwój techniki przemysłowej, rozkwit kapitalizmu, kult indywidualizmu i z drugiej strony rozproszkowanie indywidualistyczne, wzmagające się konflikty społeczne na tle dysproporcji między rozwojem nauk i techniki, a systemem produkcji, pogłębione rozdwojenie psychiki, fałszywe przeciwstawienie techniki przyrodzie i ucieczkę od rzeczywistości na łono natury.

Impresjonizm, korzystając z wyników badań naukowych (światło) zawiera w sobie negatywną treść społeczną, nie znalazłszy siły, ani formy dla pozytywnego ustosunkowania się do rzeczywistości. Treścią impresjonizmu jest niezdolność do podjęcia planowej konstrukcji, rozproszkowanie indywidualistyczne, ucieczka od rzeczywistości do natury, łagodzenie konfliktów przez iluzję i sielankowość. Ładunek emocjonalny impresjonizmu był konserwatywny, wsteczny, hamujący rozwój innych dziedzin życia.

Impresjonizm zawierał już w sobie te pierwiastki, które rozwinął futuryzm: dynamikę światła. Rozedrgane cząstki obrazu zburzyły kształt. Dynamizm stał się podstawową cechą futuryzmu. Destrukcyjne działanie ślepych sił burzy równowagę obrazu, grozi katastrofą. Treścią futuryzmu jest ekspansja imperjalistyczna, hałas kolonjalny, marnotrawstwo energji.

Cały ten iluzoryczny realizm, dualizm treści i formy, pogarda dla materjalnych środków techniki malarskiej, dla formy, którą ożywia dopiero niezależny, niematerjalny duch — ściśle się wiążą z światopoglądem, ugruntowanym na idealistycznej filozofji Platona. Światopogląd materjalistyczny i związana z nim metoda wpłynęły na plastykę dopiero z początkiem dwudziestego wieku, otwierając nową epokę powstaniem kubizmu. Plastyka porzuca idealistyczny balast pozamalarskiej treści i wypowiada się własnemi środkami. Treść malarska leży w materjalnych składnikach malarskich, w elementach formy. Kubizm zerwał z dualizmem formy i treści, które okazały się nierozerwalną jednością. Iluzorycznemu realizmowi składników natury, architektury i rzeźby imitowanej przez malarstwo przeciwstawił realne składniki malarstwa, wynikające z praw rządzących malarstwem. Płaska plama malarska nie imituje więcej przedmiotu, jest składnikiem podporządkowanym i wynikającym z całości. Każdy kształt jest uzależniony od roli, jaką ma spełnić, od środków techniki i materjału. Kubizm, stworzywszy realną podstawę dla rozwoju plastyki, staje się odskocznią dla wielu kierunków i dalszych udoskonaleń formy.

Przed plastyką stają nowe realne zadania. Uzależnienie formy od jej celu, od środków techniki i materjału stwarza nowe koncepcje konstrukcyjne, wiąże sztukę z techniką i wytwórczością społeczną.

FUNKCJONALIZM

K. Kobro

I. Funkcjonalizm nie jest jednym z kierunków sztuki dla sztuki. Celem funkcjonalizmu jest oddziaływanie form artystycznych na układ życia codziennego zgodnie z zasadami naukowej organizacji pracy, t. zn. osiągnięcie największego skutku użytecznego przy najmniejszym nakładzie sił i środków.

Zadaniem funkcjonalizmu jest znalezienie ta-

K. Kobro, *Funkcjonalizm*, FORMA, 1936, nr 4, s. 9–13

kiego zespołu form artystycznych, którego oddziaływanie utylitarne odbywałoby się w sposób najekonomiczniejszy. Funkcjonalizm poszukuje najkrótszej drogi wytwarzania emocji artystycznej i za jej rozładowanie uważa organizujące działania utylitarne.

Wychodząc z założeń planowego utylitaryzmu — przeciwstawia się jednak funkcjonalizm wszelkim postaciom bezideowego defetyzmu lais ser-faire'yzmu życiowego, witalizmu itp. Te kierunki umysłowe, tak charakterystyczne dla obecnej beznadziejnej epoki kryzysowej — zmierzają w rzeczywistości do systematycznego dyskredytowania postępu umysłu ludzkiego.

Na terenie artystycznym przeciwstawia się funkcjonalizm wszelkim próbom zdobnictwa, estetyzacji, kontemplacji w sztuce, „uduchowionego" przeżywania wrażeń. Sprawdzianem wartości artystycznej jest jej wynik utylitarny, rozszerzający produkcyjną skalę możliwości życiowych. W myśl tego głównemi zasadami funkcjonalizmu są: 1) utylitaryzm, 2) ekonomja, 3) planowość. Metodą funkcjonalizmu jest podporządkowanie każdej czynności ogólnemu celowi i treści utylitarnej. W ten sposób funkcjonalizm ogarnia: 1) zakres bezpośredniego organizowania życia przez korygowanie bieżącej produkcji utylitarnej (architektura w znaczeniu organizacji ruchu indywidualnego i zbiorowego, drukarstwo itd.), 2) organizację psychiki w kierunku planowego utylitaryzmu i celowej aktywności wobec zjawisk życia.*)

Sztuka niefunkcjonalna stwarza piękne obrazy, rzeźby, architekturę. Te dzieła sztuki nie łączą się w organiczną całość z życiem, ponieważ życie, w jakiem żyjemy i żyliśmy było nastawione na wyciśnięcie jaknajwiększego zysku i stworzenie dobrobytu dla poszczególnych jednostek. Te cele t. zw. „praktyczne", a w rzeczywistości aspołeczne nie liczyły się ani z potrzebami człowieka,**) ani z koniecznością stałego uzupełniania zasobu jego energji, wyczerpanej walką o byt. Wynikiem tej „trzeźwości" praktycznej jest chęć ucieczki od życia i szukania rekompensaty w sztuce, nie mającej nic wspólnego ze smutną rzeczywistością. Oderwanie sztuki od produkcyjnego służenia potrzebom życiowym powoduje konieczność jej wzniesienia się w świat ponadziemskiego, platońskiego piękna. W ten sposób sztuka staje się nie organizacją życia, lecz fabryką złudzeń, snów i marzeń. Charakterystyczne, że współczesny kryzys znajduje swe odbicie w bezcielesnych, rozpływających się zjawach i mgłach barwnych na obrazach kapistów. Zanik budownictwa, które było terenem wspólnej pracy artystów z architektami powoduje swoiste zjawisko „uwznioślenia się" malarstwa i jego ucieczki w kraj barwnych złudzeń impresjonizmu. W przemyśle obserwujemy z jednej strony rezygnację z poszukiwań konstrukcyjnego całościowego rozwiązania formy wytwarzanych wyrobów przy jednoczesnym rozkwicie wszelkiego rodzaju efekciarstwa zdobniczego, przypominającego epokę secesji. Zamiast być jedną z metod budowy życia staje się sztuka narkozą, znieczulającą na jego niedomagania. Stąd również pochodzi w sztuce rozkwit linji biologicznej w surrealiźmie, emocjonalno-marzycielskiego przeżywania obrazów zamiast nastawień konstrukcyjno-organizacyjnych. Zawiła, kapryśna linja w sztuce surrealistycznej odbija wszystkie drgania tworzącego artysty, lecz swoje uzasadnienie znajduje tylko w nim samym — w jego biologji i fizjologji. Pogłębiona emocjonalność obrazów surrealistycznych jest wyrazem tęsknoty szarpiącej się jednostki oderwanej od bezpośredniego spełniania funkcji produkcyjnej. W tem znaczeniu surrealizm jest odpowiednikiem — na wyższym naturalnie poziomie — barwnych „wznioślejszych" marzeń kapistów.

II. Główne prawa naukowej organizacji pracy głoszą:

1) prawo podziału pracy
2) prawo koncentracji
3) prawo harmonji.

Jak pisze K. Adamiecki o „Nauce organizacji": „Uważna obserwacja wskazuje, że prawami temi kieruje się cała żywa przyroda, nie wyłączając organizmu człowieka, i że dzięki temu właśnie osiąga najwyższą ekonomję w swych procesach życiowych. Człowiek w życiu zbiorowem również posługuje się bezwiednie temi prawami od samego początku swego istnienia". Właśnie te same prawa znajdują zastosowanie w funkcjonaliźmie. W przetłumaczeniu jednak na mowę form artystycznych, te zasady ulegają pewnym zmianom w sformułowaniu.

Każda czynność człowieka składa się z kilku momentów. Każdej czynności odpowiada pewien zespół kształtów plastycznych, kierujących tą czynnością. Najkrótszą drogą osiągnięcia produkcyjnego wyniku jest linja prosta. Dlatego

*) Nasza psychika jest zbyt zagmatwana i skomplikowana. Jej zagmatwanie w znacznej mierze zawdzięczamy chaosowi i dezorganizacji, panującym w otaczającem życiu. Społeczeństwo ukształtowane przez sprzeczność zwalczających się sił — wytwarza, jako swój odpowiednik psychikę nieskoordynowaną i sprzeczną w poszczególnych przejawach. Zorganizowanie społeczeństwa na zasadzie funkcjonalnego zaspokojenia potrzeb wyzwoli nas z tego stanu „przerafinowanego rozdygotania".

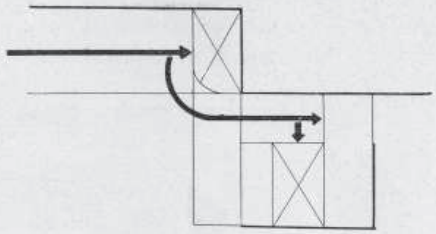
**) „Zawsze jeszcze jesteśmy podobni do Indjanina, który przyjechał do miasta ze wszystkiemi swemi pieniędzmi i kupuje, co tylko widzi. Nie doceniamy jeszcze należycie, jak wielką część trudu i surowca w przemyśle zużywa się na zaopatrywanie świata nicościami i zabawkami, które wytwarza się poto tylko, by je sprzedać, a kupuje tylko poto, by je mieć — które żadnej światu nie oddają usługi, a w końcu stają się rupieciem, jak zrazu były tylko marnotrawstwem". (H. Ford. „Moje życie i dzieło").

drogą przechodzenia od jednej czynności do drugiej jest linja prosta i odpowiadający jej kształt zgeometryzowany. Prawo podziału pracy znajduje swój odpowiednik w postaci geometryzacji formy.

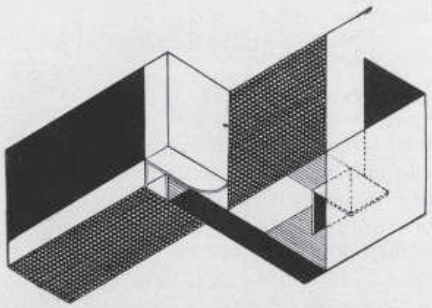
Każda czynność człowieka daje największy wynik produkcyjny, o ile jest wyodrębniona z pośród innych i sprowadzona do wydobycia z niej specyficznych charakteryzujących ją składników, wyróżniających ją od innych czynności. Im ściślej zostaje przeprowadzony ten wybór składników wyodrębniających, tem efekt produkcyjny jest większy. Prawo koncentracji momentów pracy znajduje swój odpowiednik w zasadzie kontrastu formy.

Poszczególne zespoły czynności powinny w sposób uzgodniony przechodzić jeden w drugi. To uzgodnienie, ta płynność przechodzenia jest uzależniona od wynalezienia właściwej metody koordynowania tych zespołów. Nadmierny rozrost jednego z tych zespołów powoduje ciasnotę i zahamowanie przy przejściu do innego. Powinno istnieć prawo kierujące procesem przechodzenia jednego zespołu kształtów, kierującego ruchami w drugi. Tem prawem jest ujęcie formy w obliczeniowy rytm czaso-przestrzenny, regulujący wymiary poszczególnych kształtów. Ten rytm czaso-przestrzenny jest plastycznym odpowiednikiem prawa harmonji poszczególnych odcinków.

III. Jeśli rzucić spojrzenie na ewolucję sztuki w kierunku funkcjonalizmu, zobaczymy kubizm, jako punkt wyjścia. Kompozycja kubistyczna jest mocowaniem się sił, wyrażonych przez linje, przeciwstawionych jedna drugiej, zamykających się w system równowagi dynamicznej. Kontrasty wymiarów i kierunków wytwarzają silne napięcie formy. Poszczególne momenty faktury w zestawieniu z linjami dają konflikty uderzeń i zestawień kontrastów plastycznych. Kubizm jest dążeniem do sfunkcjonalizowania życia rozdzieranego przez sprzeczności zwalczających się sił, jest świadomem przeciwstawieniem się chaosowi życia na najgorszem rozdrożu epoki. Dalsze poszukiwania większego współdziałania kształtów prowadził suprematyzm; suprematyczne dzieło sztuki daje emocje planu i wspólności systemu. Ten system powstaje na skutek wzajemnego oddziaływania ruchu poszczególnych kształtów. Emocje planu, konstrukcji i organizacji po raz pierwszy stały się wyłącznymi emocjami dzieła sztuki. Wprawdzie dynamiczny charakter suprematyzmu uniemożliwił utylitarną realizację jego form; lecz emocja planu staje się odtąd główną emocją w poszukiwaniach artystycznych. Ten plan musiał skolei objąć zagadnienie przechodzenia poszczególnych zespołów formy jednego w drugi. Nigdy nie może powstać coś wartościowego samorzutnie nie będąc uzależnione od poprzedniego. Strefizm powstał, jako dążenie do uporządkowania obrazu przez umieszczenie podobnych kształtów razem, obok siebie, w jednorazowych zespołach i ich kolejnego przechodzenia jeden w drugi. To uzgodnienie zespołów było jednak czysto mechaniczne, nie wynikające ze wspólnego wiązania kształtów. Było raczej zamanifestowaniem dążenia do zbudowania całości dokoła jednej osi. Na tej osi nanizowały się zespoły formy, którym brakowało jednak dźwięku wspólnego, rytmu twórczego współudziału w życiu. Dlatego strefizm pozostał zjawiskiem malarskiem, nie wytwarzając dalszego echa w planie życiowym. Jedyną ideą zapładniającą jaka wyniknęła ze strefizmu — była metoda projektowania architektonicznego w zależności od kolejno następujących po sobie czynności życiowych. W ten sposób plan wnętrza architektonicznego stawał się funkcją następstwa czynności życiowych.

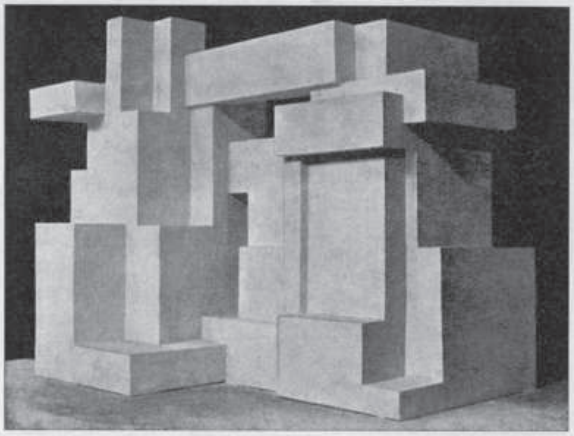


Plan wnętrza — strzałką zaznaczona linja ruchu



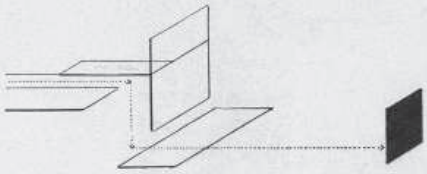
Rzut tego samego wnętrza. Meble i płaszczyzny ścian jako odpowiedniki poszczególnych momentów

Neoplastycyzm jest najdalej posuniętem uproszczeniem formy zgeometryzowanej. Rozmaitość kształtów zostaje sprowadzona do poziomu i pionu na płaszczyźnie obrazu i do trzech kierunków wzajemnie prostopadłych w rzeźbie i architekturze. Neoplastycyzm w najwyższym stopniu realizuje zasadę ekonomji. Zamiast urozmaiconej i przypadkowej gry kształtów daje wyraźną i nieodwołalną proporcję, jako podstawę wszelkiej kompozycji. Obraz neoplastyczny, rozpatrywany, jako plan organizacji ruchów, daje najwyższą koncentrację skontrastowanych wzajemnie prostopadłych ruchów po najkrótszych linjach działania. Nie rozmaitość dowolnych ruchów — lecz jeden, najkrótszy.



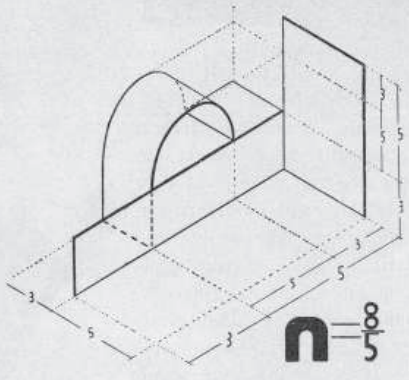
G. Vantongerloo (kompozycja)

Neoplastycyzm standaryzuje ruchy, układając czynności na najkrótszych linjach działania. Jest planem, w zasadzie wykluczającym wszelką dowolność.



Zasadnicze składniki każdej kompozycji architektonicznej: ruch (linja kropkowana) i przystanek

Harmonijne przechodzenie jednej czynności w drugą wymaga podporządkowania tych wszystkich czynności jednemu wyrazowi liczbowemu, określającemu wymiar każdej z tych czynności. Ten wspólny wyraz liczbowy, tkwiący u podstaw każdego kształtu, wiąże poszczególne czynności we wspólnym rytmie czasoprzestrzennym, określając zgóry charakter harmonijny przechodzenia jednego zespołu w drugi.



Jednolity rytm obliczeniowy poszczególnych elementów kompozycji

IV. Rozwój formy plastycznej przerósł stadjum obrazu, jako wyłącznego terenu realizacji koncepcji artystycznej. Początkowo forma plastyczna musiała szukać dla siebie oparcia w naturze — stąd naturalistyczny charakter plastyki minionej. Dążeniem artysty było odtworzenie natury i dodanie do niej pewnej wartości plastycznej: wyrysowanie szczególnie harmonijnie linji, wydobycie kolorytu, gry światłocienia piękniejszych, niż w naturze itd.

Te deformacje natury stają się częstsze i bardziej świadome w miarę rozwoju formy plastycznej. Forma plastyczna staje się samowystarczalna. Następuje rozkwit stalugowego dzieła sztuki-kompozycji, która swoje piękno zawdzięcza zestawieniu czystych elementów plastycznych — nie naśladownictwu natury.

Dalsze zrozumienie praw oddziaływania składników plastyki pokazało, że każda forma plastyczna jest jednocześnie normą organizacyjną psychiki i czynności człowieka. Zespół form zawiera w sobie potencjonalne metody działań utylitarnych.

Obracając się w granicach obrazu, jako jedynego godnego artysty dzieła sztuki, nigdy nie zrozumiemy istoty funkcjonalizmu. Dzieło sztuki nie może być mniej lub więcej „funkcjonalne". Dzieło sztuki może być tylko terenem eksperymentu plastycznego dającego mniej lub więcej przydatne rozwiązania formy dla utylitarnej realizacji funkcjonalizmu.

Naukowa organizacja pracy bada poszczególne momenty i zespoły procesów wytwórczych. Jej celem jest powiększenie wydajności w produkcji. Funkcjonalizm bada poszczególne momenty przebiegu życia codziennego. Jego celem jest takie ich uproszczenie i takie ich następstwo, by całość dawała ułatwienie życia. Kolejnemu szeregowi momentów życiowych przeciwstawia się odpowiadający im szereg przedmiotów utylitarnych, należycie zorganizowanych. Jednocześnie przesyca funkcjonalizm swe kształ-

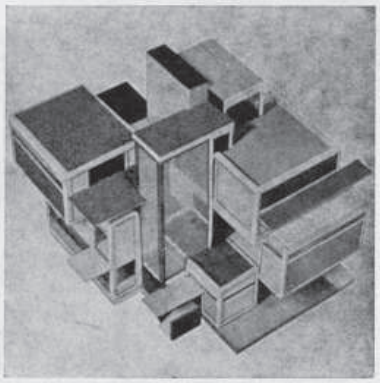
ty emocjami planowości i celowej organizacji. Przy podobieństwie metod do naukowej organizacji pracy — zachodzi różnica obejmowanych zakresów. Naukowa organizacja pracy reguluje proces wytwórczy i jego efekt produkcyjny. Zadaniem funkcjonalizmu jest badanie oddziaływania kształtów utylitarnych na konsumenta, biorąc za punkt wyjścia maximalną ekonomję jego energji psychicznej i fizycznej przy korzystaniu z przedmiotów otaczających w życiu codziennem.

W 1870 r. bieżącem zadaniem sztuki było opanowanie światła. To uczynił impresjonizm, badając rozkład światła na poszczególne składniki barwy. Z tych odkryć zbudował kolorystyczną harmonję obrazów impresjonistycznych. Dla osiągnięcia tych celów nie wystarczał jednak zakres wiedzy tylko artystycznej. Współpraca artystów z fizykami była konieczna. Zawdzięczając jej stworzył impresjonizm swe epokowe dzieła. Widzimy z tego, jak fałszywa jest legenda, szerzona przez epigonów impresjonizmu o artyście, głuchym i ślepym, na wypadki otaczającego życia. O tem, że wszystko, co się dzieje w życiu, jest „prozą", niegodną prawdziwego artysty.

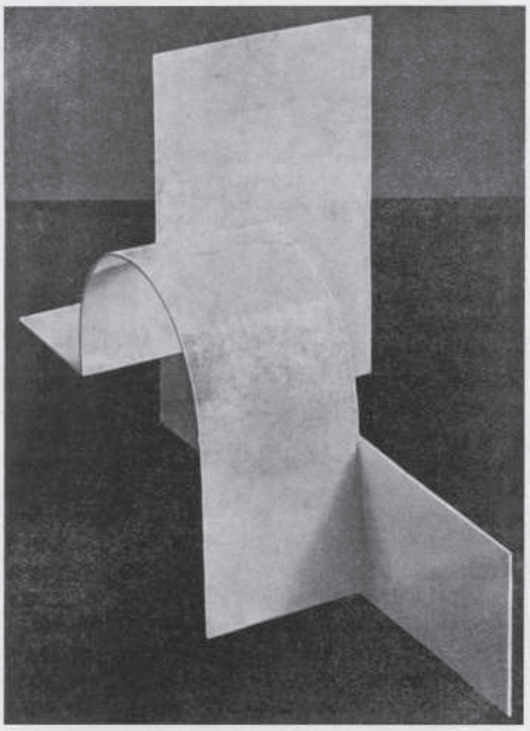
W roku 1918 bieżącem zadaniem było artystyczne opanowanie techniki żelbetonowej. To uczynił kubizm i pochodne od niego kierunki konstruktywistyczne. Plastyka musiała w tym celu ustalić wzajemną wymianę osiągnięć z budownictwem i techniką materjałów budowlanych. W wyniku powstały domy z żelaza, szkła i betonu, pełne światła i szczerości uzewnętrznionego piękna materjałów.

Obecnie zadaniem jest przebudowa miast; organizacja całokształtu życia miejskiego.

Funkcjonalizm jest wynikiem podsumowania możności potencjonalnych szeregu dziedzin kultury współczesnej. Epoka budowy, stworzona przez właściwe wykorzystanie sił produkcyjnych współczesnej industrji, sztuki i psychotechniki, a nastawiona na planowe zaspokojenie potrzeb człowieka — będzie naocznem uzasadnieniem funkcjonalizmu. Tem uzasadnieniem funkcjonalizmu jest stan możliwości, tkwiących w epoce.



Theo Van Doesburg kompozycja architektoniczna



K. Kobro

O GRAFICE

M. Gurewicz

Rysunek w najogólniejszem pojęciu polega na komponowaniu linij i płaszczyzn na płaszczyźnie obrazu. — Grafika różni się od rysunku tem, że jest wykonywana nie bezpośrednio na papierze, lecz jest odbitką pracy przedtem wykonanej na kliszy (negatywie). W grafice kolorowej kolor zazwyczaj bardzo mało urozmaicony służy tylko dla podkreślenia lub oddzielenia jednego kształtu od drugiego. Wyjątek w tym wypadku stanowić będzie litografja reprodukcyjna.

Rozróżniamy dwa rodzaje grafiki: użytkową i artystyczną. Różnica polega na tem, że w I-ej strona artystyczna, która odgrywa bardzo ważną rolę, jest uzależniona od celów ubocznych nie mających ze sztuką nic wspólnego. W II-ej grafik liczy się tylko ze stroną formalną sztuki i stara się wyciągnąć z danej techniki to, co może najlepiej wykorzystać dla swojego zadania artystycznego, a czego w rysunku zwykłym lub w innej technice graficznej nie może otrzymać. Dlatego grafika wzbogaca rysunek.

STANISŁAW TRACZ PORTRET P. S. (brąz)

głości sztuka straciła na aktualności, że społeczeństwo napróżno szuka w dziełach sztuki tego — co tak długo było istotną treścią, zarówno rzeźby jak i obrazu — to jest tematowości w sensie literackim. Oczywiście nie trzeba zapominać, że nasza sztuka łącznie z literaturą służyła innym zupełnie celom — a na dziełach naszych artystów wychowywały się całe pokolenia.

Ileż to razy było się świadkiem, gdy przewodnik wycieczki, stojąc przed obrazem w muzeum, czytał z niego całą historię, jak z książki — niestety nie wyczytał tylko tego, co w danym dziele było godnego pod względem artystyczno-malarskim lub rzeźbiarskim, i dlatego też nasze społeczeństwo nie tylko ze sztuką się nie zrosło, ale przeciwnie, sztuka pozostała dlań obca i obojętna, ponieważ nie nauczono jej ani rozumieć, ani odczuwać.

Publiczność tę trzeba od nowa wychowywać, by ją z powrotem dla sztuki zdobyć.

Dawniej sztuka miała swoich mecenasów — protektorów tak świeckich jak i kościelnych — i pominąwszy, że nie rzadko działo się to z pobudek snobizmu, tak sztuce jak i artystom wychodziło to na zdrowie. Dzięki temu tyle pomników kultury przechowało się do naszych czasów. Co pozostanie z naszego okresu, gdy sztuka zupełnie pozbawiona jest opieki? Do zbiorów kupuje się niewiele. Muzea nasze to po największej części zbiory darowizn — nie rzadko samych artystów — i również nic się nie kupuje. Zresztą nie można się dziwić, gdyż brak miejsca jak i funduszów nie tylko nie pozwala na zakup nowych rzeczy, ale nie wystarcza na konserwację tego, co się z trudem zdobyło w lepszych czasach. Jednym słowem młoda nasza sztuka pozbawiona jest wszelakiej pomocy.

Dlatego o tym piszę, ponieważ to wszystko składa się na warunki w jakich artyści pracują — a w tych warunkach to naprawdę dokazują cudów. Nie można mówić inaczej, skoro się zważy, że rzeźbiarze po zaspokojeniu najprymitywniejszych potrzeb życiowych — nie zawsze mogą sobie pozwolić na to, by rzeźbę, zrobioną w glinie, odlać później w gipsie. Każdy inny materiał rzeźbiarski: metal, brąz, marmur, czy nawet drzewo — pozostają zwykle w sferze marzeń. Może ktoś powiedzieć — dobra rzeźba, bez względu na to w jakim będzie materiale, a więc i w gipsie zawsze będzie dobra. Ja jednak powiem, że ta sama dobra rzeźba, choćby nawet od samego początku robiona z myślą późniejszego wykonania jej w materiale twardym, np. marmurze — ulegnie dużej często zmianie podczas wykonywania jej w danym materiale. Sam materiał bowiem — jego struktura, jego wyraz, nawet technika obróbki, zmusza rzeźbiarza do innego kształtowania bryły i formy, które są najważniejszymi elementami rzeźby. Szczególnie w rzeźbie współczesnej, gdy główną treścią rzeźby są właśnie bryła, forma i rytm w sensie niemal klasycznym — oparte na bardzo rzetelnym studiowaniu natury.

Talentów u nas wśród rzeźbiarzy nie brak — brak tylko tradycji — brak zainteresowania, wskutek czego sztuka w Polsce jest tylko od wielkiego święta — a nie sprawą dnia powszedniego, jak np. we Francji lub we Włoszech.

St. Tracz.

KATARZYNA KOBRO

Rzeźba stanowi część przestrzeni. Dlatego warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.

Rzeźba nie powinna być zamkniętą w bryłę kompozycją formy, lecz otwartą budową przestrzenną, w której wewnętrzna część przestrzeni kompozycyjnej wiąże się z przestrzenią zewnętrzną.

Jednością kompozycyjną jest rytm. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.

Źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby.

Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mających wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast.

Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchu tłumów i jednostek.

Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu.

Sztuka nie powinna być luksusem życiowym i kontemplacyjnym smakowaniem form, jakimi artysta ozdobił otaczającą nas rzeczywistość.

Zadaniem sztuki jest współdziałanie w kierunku zwycięstwa wyższych form organizacji życiowej.

Terenem działalności sztuki jest produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej.

Ostatecznym potwierdzeniem sztuki jest jej użyteczność produkcyjna, osiągnięta środkami industrii współczesnej.

Jak widać z powyższego, realizacja dążeń artystycznych, a więc i rozwój sztuki — nie może być zrealizowany bez zwycięstwa postępowych form organizacji społecznej, otwierających epokę wielkiej b u d o w y ż y c i a.

W obecnej rzeźbie polskiej widzę tylko surogaty gorliwie popierane, protegowane, forytowane... Wygląda na to, że dą-

K. Kobro, *Rzeźba stanowi ...*, Głos Plastyków, 1937, nr 1–7, s. 42–43

żeniem «protektorów» jest zniszczenie wszelkich żywych sił twórczości i zastąpienie ich tępotą ersatzów.

Czy mam mówić o warszawskiej akademickiej sztuce urzędowo-biurokratycznej, o tych ciężkich, jak umysł współczesnego biurokraty, frontalnych klocach drzewa, kamienia lub brązu, starannie wykaligrafowanych na popiersia lub głowy «odpowiedzialnych» lub «wpływowych» panów z biurokracji... O tych posągach wyższych urzędników upozowanych na wielkich mężów stanu... O tych frontalnych klocach, nie posiadających ani gry proporcji, ani gry linii, ani gry światłocienia na wygięciach bryły... Tylko kompletny brak kultury i przeraźliwa megalomania sfer biurokratycznych, żądnych reklamy — spowodowały popyt na tego rodzaju rzeźby i pomniki. Czy mam wymieniać nazwiska tych «dostawców»? Wystarczy, że wymienię jednego z nich — Karnego. Ciężkie, jak beznadziejna nuda gabinetów urzędowych, gdzie nic się nie dzieje, stawia się nudne frontalne pomniki na placach Warszawy, zdobi się salony reprezentacyjne i wystawia się w IPS-ie. Czy to jest rzeźba? Nie: to jest zmaterializowana w kamień sztywność mentalności biurokratycznej. Lecz upadek sztuki postępuje z roku na rok i powoli zaczyna się myśleć, że to jest prawdziwa rzeźba.

Czy mam mówić o rzeźbie «narodowej» — o rzebie Szczepkowskiego i Szukalskiego? O rzeźbie, której «narodowość» przypomina współczesną rzeźbę hitlerowską? O rzeźbie, biorącej swe składniki z dobrze zapomnianej secesji[1]). W zadziwiający sposób sztuki «narodowe» wszystkich krajów są do siebie podobne. Ich cechą wspólną jest rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, jest stabilizacja na poziomie sprzed lat kilkudziesięciu, jest likwidacja wszelkich wzlotów twórczości artystycznej.

W bieżącym roku Warszawa przeżywała swoją «wiosnę Szukalskiego», jak gdzie indziej urządza się «Tydzień LOPP» lub «Dzień Szkoły Powszechnej». Tupet Szukalskiego znalazł dobrze przygotowany grunt przez andrusowską bezmyślność ONR. Lecz jego wartość artystyczna...?

Tam gdzie sztuka nie posiada wartości wewnętrznej, nie posiada wymowy elementów artystycznych — wysuwa się motywy «narodowe», wali się we wszystkie bębny tromtadracji, wykorzystywuje się wszystkie atawizmy i kompleksy, tkwiące u nas z epok dawnych i minionych. Mówi się, że narodowa, a posługuje się kapryśną wygiętą linią z secesji południowo-niemieckiej (Wiedeń i Monachium) operuje się symbolem i alegorią (renesans niemiecki), wywleka się wszystkie związki i zależności, jakim niegdyś ulegała Polska wobec wyższości sztuki niemieckiej i mówi się — że to jest sztuka narodowa polska?!?

Czy mam mówić o kaligraficznej stylizacji Szczepkowskiego, o ukośnej zygzakowatej plecionce jego rzeźb, przypominającej plecionkę zygzaków na kołnierzach generalskich? — o tym, że niemal cała fasada BGK w Warszawie ozdobiona płaskorzeźbami Szczepkowskiego, stała się jakimś groteskowym, potwornym kołnierzem generalskim w niebywałej dotychczas skali i wielkości?

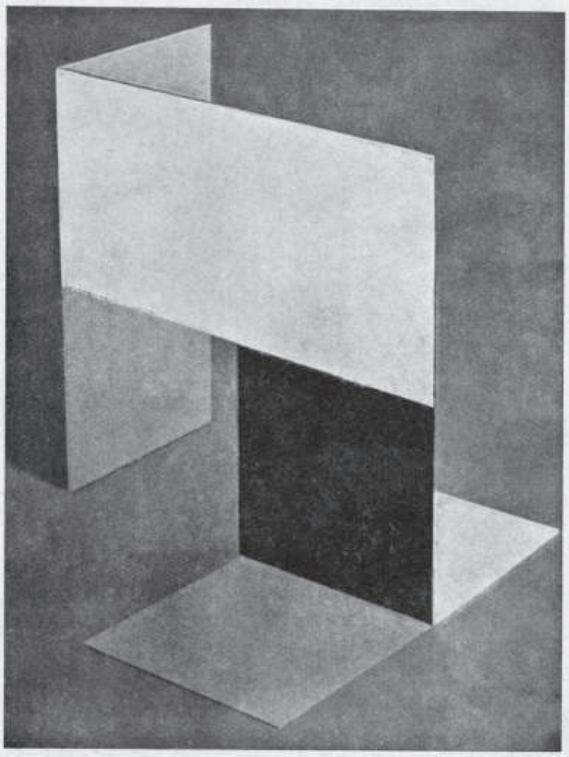
Współczesna rzeźba polska...? — Była niegdyś rzeźba gotycka, była rzeźba barokowa, była rzeźba impresjonistyczna... Ta cała wiedza i kultura tamtych czasów przeminęła. Obecnie jest rzeźba biurokratyczna i dziki ryk sztuki «narodowej».

Tym właśnie konserwowaniem, przechowywaniem sztuki minionej była wystawa rzeźby francuskiej w IPS-sie. Ta wystawa była pokazem tych szczytów, jakie niegdyś w wieku XIX osiągnęli rzeźbiarze francuscy i tego, co przechowali ich obecni kontynuatorzy. Nie było natomiast na tej wystawie tego, co tworzy Paryż obecny (Vantongerloo Brancoussi, Arp).

K. Kobro.

---

[1]) Porównajmy chociażby puchar Gordon-Benetta roboty Szukalskiego z reprodukcjami 1061 i 1062 w «Historii Sztuki» R. Hamana (wydanie polskie).



KATARZYNA KOBRO — KOMPOZYCJA

MARIA JAREMA

Po przeczytaniu Ankiety Rzeźby, rozpisanej przez «Głos Plastyków», odniosłam wrażenie, że napisał ją Francuz dla młodzieży szkolnej. Dla naszych szkół by się nie nadawała, bo tego rodzaju zagadnień u nas się nie «narusza». Pytania tej ankiety na terenie Związku Polskich Artystów Plastyków wyglądają mało skromnie i zaczepnie. Na kategoryczną odpowiedź w sprawach sztuki może sobie pozwolić albo artysta bardzo młody (ma jeszcze prawo być radykalnym i pewnym siebie), który patrzy na wszystko co go otacza tak, jakby wystarczyło wyciągnąć rękę i potem ją zacisnąć, żeby zawrzeć w niej wszystko co się chce mieć; albo artysta zupełnie dojrzały, mający za sobą długie lata doświadczeń w pracy twórczej. Ten ostatni sprowokowany szerokim zasięgiem pytań, musiałby odpowiedzieć artykułem przekraczającym znacznie przewidzianą objętość artykułów tego pisma. Ponieważ stosunek do sztuki nie jest stosunkiem do służby wojskowej, a wypowiedź każdego uczciwego artysty na temat sztuki jest równocześnie określeniem jego całego światopoglądu (którego skonkretyzowanie jest w pewnym okresie rzeczą niezmiernie trudną), więc zamiast wypracowywać wielkie traktaty estetyczne, spróbuję powiedzieć parę słów w kwestii szeroko omawianej dzisiaj, tzw. sztuki «narodowej». Propagandą tej «narodowej» sztuki krakowski Związek Plastyków gruntownie się zaczyna zajmować. (Złożywszy wpierw sztukę niezależną na ołtarzu Ojczyzny).

Jak wygląda właściwie ta dzisiejsza «polska sztuka narodowa»? Huculi, krakowianki, ułani, szarża, armaty. Czyli literatura i tania propaganda, wszystko z wyjątkiem problemu plastycznego. Ciężar tematu, jako pewnej ilustracji, a nie wewnętrzna sprawa sztuki. Jedna z nagród, na tegorocznym Sa-

Ł.M.S.

Prix : 1 fr.50

MANIFESTE DIMENSIONISTE

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. (préplanisme)
Planisme
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 enelle-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).
ALEXANDRE 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 traînants du piéton : les lettres = la littérature 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.

Pamprolini.

L'homme ailé : 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 dans 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 poursuit 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'imposera.

Sirato.

Sens profond du Dimensionisme : la Révolution Biologique.

Sirato-Bryen.

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.

Le 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+I "

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.

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 dimensioniste 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, poussés 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.

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 poëmes planistes.

(Nous attirons particuliérement 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.
Matérialisations absolument nouvelles de la pensée poëtique.
/ 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 objets poétiques » photographiés par Raoul Michelet.

E. Kotchar : La Peinture dans l'Espace.

J. Van Heeckeren : 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 phonographe, 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.

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 Heeckeren - Pedro - Sirato.

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

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

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

MANIFEST DYMENSJONISTYCZNY

ch. sirato

Księgarnia José Corti
6, rue de Clichy, Paryż 9

Dymensjonizm jest ruchem wszystkich sztuk, bezwiednie zapoczątkowanym przez kubizm i futuryzm – wypracowanym i rozwijanym nieustannie przez wszystkich ludzi cywilizacji zachodniej.
Dzisiaj istota i teoria tego szerokiego ruchu objawiają się z absolutną oczywistością.
U początków dymensjonizmu lokują się zarówno nowe idee ducha europejskiego, dotyczące czasoprzestrzeni (rozpowszechnione szczególnie dzięki teoriom Einsteina) – jak i najnowsze przesłanki techniczne naszej epoki.
Nadrzędna potrzeba rozwoju – elementarny instynkt – która sprawia, że martwe formy i przestarzałe zasady padły łupem tylko dyletantów, zmusza awangardy do marszu w nieznane.
Jesteśmy zmuszeni przyjąć – wbrew klasycznej tezie – że Przestrzeń i Czas nie są już kategoriami odrębnymi, lecz, że w następstwie koncepcji nieeuklidesowej: spójne wymiary oraz wszystkie dawne granice sztuk zanikają.
Ta nowa ideologia spowodowała prawdziwe trzęsienie ziemi i zapadnięcie terenu w konwencjonalnym systemie sztuk. Zespół tych zjawisk określamy mianem „DYMENSJONIZMU". /Tendencja lub Zasada Dymensjonizmu. Formuła: „N + 1". (Formuła odkryta w teorii Planizmu, a następnie uogólniona, poprzez zredukowanie do wspólnego prawa pozornie najbardziej chaotycznych i niewytłumaczalnych manifestacji artystycznych naszej epoki.)
PORUSZONE PRZEZ NOWĄ KONCEPCJĘ ŚWIATA, SZTUKI WE WSPÓLNYM FERMENCIE (Wzajemne Przenikanie się Sztuk)
OŻYWIŁY SIĘ
I KAŻDA Z NICH ROZWINĘŁA SIĘ WRAZ Z NOWYM WYMIAREM.
KAŻDA Z NICH ZNALAZŁA FORMĘ EKSPRESJI WŁAŚCIWĄ DODATKOWEMU WYMIAROWI, UJAWNIAJĄC POWAŻNE NASTĘPSTWA DUCHOWE TEJ FUNDAMENTALNEJ PRZEMIANY.

Tak oto tendencja dymensjonistyczna zmusiła:
I. ...Literaturę do wyjścia poza linię i przejścia na płaszczyznę.
Kaligramy, typogramy. Planizm
(preplanizm) Poematy Elektryczne.
II. ...Malarstwo do opuszczenia płaszczyzny i zajęcia przestrzeni.
Malarstwo w Przestrzeni. „Konstruktywizm"
Konstrukcje Przestrzenne.
Kompozycje Wielomateriałowe.
III. ...Rzeźbę do opuszczenia zamkniętej przestrzeni, nieruchomej
i martwej, to znaczy przestrzeni trójwymiarowej Euklidesa, po to, żeby ekspresji artystycznej podporządkować czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego.
Na początku rzeźba „pełna" (rzeźba klasyczna) otworzyła się wprowadzając w siebie rzeźbiony i skalkulowany „brak" wewnętrznej przestrzeni – a później ruch – przeobraża się w:
Rzeźbę Pustą.
Rzeźbę Otwartą.
Rzeźbę Ruchomą.
Obiekty Mechaniczne.
Następnie musi nadejść tworzenie sztuki
całkowicie nowej: Sztuki Kosmicznej.
(Wyparowanie Rzeźby.
Teatr Synos-Sens, są to nazwy prowizoryczne.) Totalny podbój przestrzeni czterowymiarowej przez sztukę /„Vacuum Artis" aż dotąd/. Materia stała została zniesiona i zastąpiona przez materie gazowe. Zamiast patrzeć na przedmioty sztuki człowiek sam staje się ośrodkiem i podmiotem twórczości, a twórczość polega na sensorycznych efektach skierowanych w zamkniętą przestrzeń kosmiczną.
Oto zasada dymensjonizmu w najbardziej zwięzłym opisie. Dedukcyjna wobec przeszłości. Indukcyjna wobec przyszłości. Żywa w dniu dzisiejszym.

BEN NICHOLSON (Londyn).
ALEXANDRE CALDER (Nowy Jork).
VINCENT HUIDOBRO (Santiago de Chile).
KAKABADZE (Tbilisi).
KOBRO (Warszawa).
JOAN MIRO (Barcelona).
LADISLAS MOHOLY–NAGY (Londyn).
ANTONIO PEDRO (Lizbona).

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 – SOPHIE TAEUBER–ARP.

wkładka do „La Revue N+1", 1936, Paryż. 25 rue Vavin

MOZAIKA

Fundamentalna zmiana naszej koncepcji świata, głębokie przeobrażenie; stąd bierze się wielka formalna rewolucja sztuk; tkwi w absolutnej negacji materializmu i czystego spirytualizmu. Rezultatem tej zmiany jest nadejście idei syntetycznej, w której duch i materia tworzą jeden jedyny proces.
W sztuce duch jest źródłem, materia (forma) jest ekspresją.
Kandinsky.

Powolne kroki przechodnia: litery = literatura linearna. Samochody na drogach, szybkie pociągi: pośpieszne linie = literatura o dwóch wymiarach.
Dlaczego tworzę kolejną warstwę w malarstwie? Bo aż do dzisiaj tego nie robiono.
Picabia.

Podłużne kurczenie się przestrzeni obrazowej.
Louis Férnandez.

Kompozycje Wielomateriałowe – współczesna radość tworzenia świata.
Pamprolini.

Uskrzydlony człowiek: Malarstwo w Przestrzeni.
Moją największą satysfakcją jest przewietrzenie umysłu Euklidesa: Otwarta Rzeźba.
Kotchar.

Fakt, że istnieje nowy rodzaj ekspresji sztuki plastycznej, który różni się od ekspresji tradycyjnej, jest moim zdaniem wystarczającym powodem, żeby go uznać. Życie rozwija się nieustannie słuchając tylko własnego, podstawowego i tajemniczego prawa, wedle którego ono się wiecznie odnawia.
Kann.

Podkreślam najwyższą wagę zwłaszcza zaangażowań psychicznych, które pozwoliły poezji na rozwijanie się w kierunku wiersza automatycznego.
Po tym ostatnim etapie ekspresja poetycka dąży ku realizacjom wielowymiarowym.
Uważam obiekty surrealistyczne za trójwymiarową ekspresję poetycką. Uznaję za oczywiste, że ta droga prowadzi do Nowej Rzeczywistości, która nie będzie miała do czynienia z niejasnościami, wprowadzanymi przez konkretne i abstrakcyjne słowa Sztuki.
Arp.

Malarstwo Zachodnie rozpoczęło symboliczne zdobywanie przestrzeni (głębokości przez perspektywę) w Renesansie. Kubizm odrzucił tę zdobycz. Ponownie zajął powierzchnię. Malarstwo Abstrakcyjne rygorystycznie zachowało to osiągnięcie Kubizmu upraszczając się jeszcze bardziej.
Kiedy malarze abstrakcjoniści widzą, że nie ma już nic do zrobienia na powierzchni dwuwymiarowej, malarstwo musi albo umrzeć wraz z ostatnim kwadratem Mondriana, albo zaakceptować jedyną żywą możliwość, to znaczy wybrać trzeci wymiar: ewoluować w przestrzeni. Naprawdę zdobyć przestrzeń trójwymiarową.
Kotchar–Nissim.

Nowa Rzeczywistość narzuca się poza wszystkimi znanymi Realizmami; żadna perspektywa euklidesowa czy światłocieniowa. Nowe materiały. Kolory w sensie nie-imitacji. Światło elektryczne jako rytm. Rytm jako temat.
Architektura posiada wymiary, nowa ekspresja znajduje w niej swoje miejsce ożywiając jej powierzchnie i puste przestrzenie. Jedynie architektura wielobarwna i niedekoracyjna może stać się dynamiczna i plastyczna w stosunku do dzisiejszej sztuki.
Delaunay.

Malarstwo? Płaszczyzna jest martwa. Dzisiaj przedmioty pragną zniszczyć płótno. Malarstwo kontynuuje zatem każdego dnia swój wysiłek wyzwolenia: właśnie w ten sposób objawia swą wierność tradycji.
Nissim.

Rotacja, forma życia Wszechświata. Forma nieznanego życia sztuki. Użycie ruchów na płaszczyźnie dla stworzenia form w przestrzeni: Rotoreliefy.
Duchamp.

W uniwersalnej pustce twórczość poetycka wymyśla nowe wymiary przyjemności. Chciałbym jako wiersz wymyślić żywe stworzenie z nieznanego królestwa.
Bryen.

Człowiek „jednostka i istota biologiczna", jedyny fundament, który nam pozostaje dla zupełnie nowej sztuki. Fuzja muzyki i rzeźby: sztuka kosmiczna. Czy chcemy tego, czy nie, będzie konieczne przewartościowanie idei człowieka jako pana stworzenia.
Sirato.

Głęboki sens Dymensjonizmu: Rewolucja Biologiczna.
Sirato–Bryen.

DZIAŁALNOŚĆ

Po pojawieniu się pierwszego wydania francuskiego nasz Manifest zostanie opublikowany w wielu językach obcych. Każda z tych edycji zawierać będzie zdjęcie artysty reprezentującego ruch dymensjonistyczny w danym kraju. Na przykład wydanie dla Ameryki Południowej będzie opatrzone portretem Huidobro; dla Rosji – portretem Kakabadze; dla Portugalii – portretem Pedro itd. Te specjalne wydania będą takie same jak francuskie, z wyjątkiem strony drugiej, gdzie tekst z samego środka zostanie zastąpiony przez jedną ze wspomnianych fotografii.
Działając w ten sposób chcieliśmy zaakcentować międzynarodowy wymiar naszego ruchu. Zarazem pragnęliśmy, zawsze pod wpływem poczucia wspólnoty, aby nasze teorie docierały do jak największej liczby artystów, aby nasze idee stawały się żywymi impulsami wszędzie, gdzie może chodzić o Ewolucję.

Pierwszy numer „La Revue N + 1" ukaże się w październiku.
Nasze zapowiedziane książki będą się ukazywały co cztery miesiące.
Nasza pierwsza Wystawa odbędzie się na jesieni.

ZAPRASZAMY WSZYSTKICH ARTYSTÓW, KTÓRZY ZGADZAJĄ SIĘ Z IDEAMI WYRAŻONYMI W MANIFEŚCIE, DO WSPÓŁPRACY Z NAMI. NIECH PRZYSTĄPIĄ DO NAS, NIECH PRZYŚLĄ ZDJĘCIA SWOICH DZIEŁ, ABYŚMY MOGLI OPUBLIKOWAĆ JE W NASZYM PIŚMIE. NIECH UCZESTNICZĄ W NASZEJ WYSTAWIE.
NIECH ROZPOWSZECHNIAJĄ – POZA NASZĄ MIĘDZYNARODOWĄ ORGANIZACJĄ – NASZE MANIFESTY, NASZE IDEE, NASZE DZIEŁA.

Sekretarz Generalny: Mario Nissim, 165 Bd. Montparnasse, Paryż
Zarządca: R. Bertelé.

Formy sztuki są materializacjami stanu ducha. Wielka Rewolucja formy, która narasta od początku naszego wieku, jest organicznym rezultatem fundamentalnej zmiany naszej koncepcji świata.
Możliwość rozważania w sposób bardziej szczegółowy wszystkich problemów, które porusza Manifest, daje nasze pismo Revue stworzone przez samych artystów i książka „Sztuka i artyści nieeuklidesowi" Ch. Sirato.
Sygnatariusze.

Dymensjonizm nie jest ruchem zamierzonym czy kierowanym; jest efektem ewolucji, która od dłuższego czasu istniała w formie ukrytej. Manifest to w gruncie rzeczy ogólne stwierdzenie, wydedukowane z dzieł niektórych zaawansowanych artystów i jednocześnie poszerzenie idei początkowych, pochodzących z literatury dwuwymiarowej.

Po raz pierwszy w tak krótkim czasie (około dwóch miesięcy) 60-wersowe Exposé mogło doczekać się jednogłośnej i spontanicznej aprobaty 25 najbardziej znaczących artystów ze wszystkich krajów.

Dowodzi to, że nasze Wystąpienie zwraca uwagę na coś ważnego. Ujawniliśmy prawdę – i bez naszych uprzednich poszukiwań nikt nie mógłby wyrażać jej tak precyzyjnie.

Manifest Dymensjonistyczny jest zakrojony obszernie. Od Interpretacji Sztuk aż do Sztuki Kosmicznej zawiera kompletny program pełen niuansów. Wszystkie dzieła sygnatariuszy są nasycone duchem dymensjonistycznym. Zaprosiliśmy do nas zresztą tylko tych artystów, których znaczenie dla dymensjonizmu jasno promieniowało i którzy już wcześniej mocno usadowili się na drodze przyszłego rozwoju naszych teorii.

NASZ MANIFEST JEST PUNKTEM WYJŚCIA.

„REVUE N + 1"

DLA SZTUK NIEEUKLIDESOWYCH.

Książka, w której została odkryta zasada Dymensjonizmu i która podaje pierwsze fundamenty nieeuklidesowej teorii sztuk:
ch. sirato
PLANIZM
(literatura o dwóch wymiarach)
I Część . Teoria Planizmu.
II Część. Wiersze planistyczne.

(Zwracamy uwagę w szczególności na rozdział V: Dekompozycja Literatury. Wprowadzenie do Planizmu według nowych idei przestrzenno-czasowych Einsteina i Minkowskiego)
PŁASZCZYZNO-POEMATY
ELEKTRO-PŁASZCZYZNO-POEMATY
Całkowicie nowe materializacje myśli poetyckiej.
/Aparat-Ballada. Powieść-Cegła itd/

Wydawnictwo Nowej Rzeczywistości. Proszę pytać o prospekt w księgarni TSCHANN 84, Bd. du Montparnasse, Paryż

NASZE KSIĄŻKI W PRZYGOTOWANIU

Ch. Sirato: „Sztuka i artyści nieeuklidesowi". Nowa koncepcja objaśniająca najbardziej zaawansowanych artystów, z dokumentami i analizami dzieł.

Ch. Sirato: „Wyparowanie rzeźby". Powstawanie sztuki przyszłości, która rodzi się na naszych oczach, cel ewolucji, najwyższy syntetyczny rezultat epoki heroicznej.

Album Dymensjonistyczny. Antologia fotograficzna dzieł artystów dymensjonistycznych.

C. Bryen: „5 przedmiotów poetyckich", sfotografowanych przez Raoula Micheleta.

E. Kotchar: Malarstwo w Przestrzeni.

J. Van Heeckeren: Powieść gotycka.

* *
*

Pani Jeanne Bucher i pani Cuttoli zaprezentowały w swojej galerii, **9. boulevard du Montparnasse**, od 4 do 14 marca, kilka najnowszych dzieł **Francisa Picabii.**

Wystawa **Arp, Kandinsky, Taeuber-Arp** odbyła się w **Galerii Pierre, 2, rue des Beaux Arts**, od 2 do 4 maja.

Dzieła **Ferrena, Mead, Negri, Prinnera, Rathsmana** były wystawione w **Quatre-Chemins, 99, boulevard Raspail**, od 10 do 25 marca.

„Regain" [Odnowa], ośrodek informacji o nowych tendencjach sztuk współczesnych. Prezydent: **Gaston Diehl**, 8 rue Monge.

„Orbes", pismo tendencji dymensjonistycznych. Dyrektor: **Jacques-Henri Lévesque**, Saint-Cloud, 21, rue de l'Eglise.

Dadaizm na Sorbonie. Wykład J.-H. Lévesque'a o Dadaizmie odbył się 6 maja w Auli Guizot.

Jeśli idzie o waszą fonografię, to kręćcie **„Rotoreliefy"**. – W sprzedaży we wszystkich księgarniach.

Drukarnia 2 Artisans, 18, rue Ernest-Cresson, Paris 14, jest drukarnią Artystów.

POEZJA DWUWYMIAROWA. – MALARSTWO W PRZESTRZENI. „KONSTRUKTYWIZM". KONSTRUKCJE PRZESTRZENNE. KOMPOZYCJE WIELOMATERIAŁOWE. – RZEŹBA PUSTA. – RZEŹBA OTWARTA. RZEŹBA RUCHOMA. PRZEDMIOTY MECHANICZNE.

PIERWSZA MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DYMENSJONIZMU

Paryż – Jesień – 1936

Będzie najnowocześniejszą Wystawą ostatnich lat.
Zjednoczy dzieła dymensjonistów i artystów tendencji dymensjonistycznych.

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 Heeckeren – Pedro – Sirato.

Po dalsze informacje należy zwracać się do Redakcji (25, rue Vavin).

Tłumaczenie: Magdalena Ujma-Gawlik

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

2. Drzewo ma formę nieścisłą, zawdzięcza ją przypadkowi. Ponieważ dążę do konkretu, drzewa nie mają żadnego wpływu na moją pracę.

3. Lokomotywa nie jest dziełem sztuki, ponieważ od czasu jej skonstruowania wymagano od niej dobrego funkcjonowania, a nie harmonii formy. Lokomotywa nie jest dziełem sztuki nawet z tego powodu, że, aby służyć przydatnością, jest symetryczna. Tym niemniej artyście może ona dać więcej niż drzewo. Lokomotywa ma formę bardziej ludzką, to dzieło człowieka.

4. Wartość dzieła nie zależy od podobieństwa do produktu techniki, lecz od doskonałości formy artystycznej. Maszyna osiąga swój cel za pomocą ruchu, który przecina przestrzeń. Kompozycja w przestrzeni dąży do zjednoczenia się z nią samą.

5. Naśladowanie maszyny jest tak samo szkodliwe jak naśladowanie świata zwierzęcego. Jedno i drugie przeszkadza w rozwijaniu czysto plastycznej i abstrakcyjnej formy.

K. Kobro, *Odpowiedź na ankietę*, Abstraction–Création, 1933, nr 2, s. 27.
Tłumaczenie: Magdalena Ujma–Gawlik

Spis wystaw

1920
IZO – gosudarstwiennaja wystawka kartiny i skulptury, Smolenskij Gubiernskij Otdieł Narodnogo Obrazowanija, **Smoleńsk, 1920** (kat.)

1924
Wystawa Grupy Blok, Salon Automobilowy Laurin i Klement, ul. Mazowiecka 11, **Warszawa, 15 III 1924**

Polu māksklinieku apvienibas „Bloks" un Rigas mākslinieku grupas kopejās, Pilsētas Mākslas Muzeja, **Riga, 16 XI – 14 XII 1924** (kat.)

Międzynarodowa Wystawa Sztuki, **Bruxelles, XII 1924 ?**

1925
Międzynarodowa Wystawa Sztuki, **Tallinn, III 1925 ?**

1926
International Theatre Exposition, **New York, I–II 1926** (kat.)

I Wystawa Grupy Praesens, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, **Warszawa, 2 X 1926** (kat.)

1927
I Salon Stowarzyszenia Architektów Polskich (SAP), Sale Redutowe Teatru Wielkiego, **Warszawa, 21 VI 1927**

1928
Salon Modernistów, Lokal Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. ul. Nowy Świat 19, **Warszawa, 10 III 1928** (kat); Klub Kolejowców, **Wilno, 1 XI 1928 ?**

II Salon Stowarzyszenia Architektów Polskich (SAP), Sale Redutowe Teatru Wielkiego, **Warszawa, 26 V 1928 ?**

Salon d'Automne. Le Group Praesens, **Paris, 4 XI 1928** (kat.)

II Wystawa Grupy Praesens, Salon Związku Zawodowego Wielkopolskich Artystów Plastyków, Pl. Wolności 14a, **Poznań, XI 1928** (kat. nie znany)

1928/1929
L'Art Polonais, Palais des Beaux Arts, **Bruxelles, 16 XII 1928 – I 1929** (kat.); **Gravenhage, I 1929** (kat.); **Amsterdam, II–III 1929**

1929
Powszechna Wystawa Krajowa (PWK), Tereny Wystaw Krajowych, **Poznań, 16 V 1929** (kat.)

1930
Pokaz inauguracyjny, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Pl. Wolności 1, **Łódź, 13 IV 1930** (kat.)

1930/1931
Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki. Kamienica Baryczków. Stare Miasto 32, **Warszawa, 29 XI 1930 – 16 II 1931** (kat.); Miejska Galeria Sztuki w Parku Sienkiewicza, **Łódź, 22 II – 29 III 1931** (kat.); Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, **Kraków, 3 IV – V 1931**; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, **Lwów, 24 V – VII 1931** (kat.)

1931
Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.", Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Pl. Wolności 1, **Łódź, 15 II 1931** (kat.)

Wystawa wyrobów przemysłu artystycznego i przedmiotów codziennego użytku. Pokaz wyrobów szkół zawodowych, Gmach Szkół Zawodowych. ul. Górnośląska 31, **Warszawa, VI 1931**

1931/1932
Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki (IPS), ul. Królewska 13, **Warszawa, 19 XII 1931 – 5 II 1932** (kat.)

1932
Wystawa prac Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi (ZAP), Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź, 3 I – 3 II 1932** (kat.)

Drukarstwo Nowoczesne, Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Park Sienkiewicza, **Łódź, 1 V 1932** (kat.)

1932/1933
Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków Łódzkich, Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź, 18 XII 1932 – 5 II 1933** (kat.)

1933
Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych, Instytut Propagandy Sztuki, ul. Królewska 13, **Warszawa, 10 VI – 10 VII 1933** (kat.); Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź, 8 X – 5 XI 1933** (kat.)

1933/1934
Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi (ZZPAP), Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź, 17 XII 1933 – 21 I 1934** (kat.)

1934
IV Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, ul. Królewska 13, **Warszawa, 5 I – 4 II 1934** (kat.)

Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź**, (kat.); Teatr Rozmaitości, **Lwów, X 1934 ?**

1934/1935
Wystawa Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Lwowie i Łodzi,
Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza,
Łódź, 16 XII 1934 – **19 I 1935** (kat.)

1935
Wystawa Grupy Krakowskiej i zaproszonych gości: Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego,
Dom Plastyków, ul. Łobzowska 3,
Kraków, 17 II 1935 (ulotka)

1936
Salon Plastyków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków z Krakowa, Lwowa, Łodzi, Poznania i Warszawy,
Instytut Propagandy Sztuki, **Warszawa, 4–26 I 1936** (kat.);
Instytut Propagandy Sztuki, **Łódź, 9 II** – **15 III 1936**;
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Pałac Biesiadeckich,
Lwów, 8 V 1936; **Lublin, VI–VII 1936**

Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, Instytut Propagandy Sztuki, Park Sienkiewicza, **Łódź, 12 I** – **4 II 1936** (kat.)

1936/1937
Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków z Łodzi, Sale Zawodowego Związku Artystów Plastyków,
Lwów, XII 1936 – **I 1937**

1948
Galeria sztuki polskiej. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r." – pokaz inauguracyjny, Muzeum Historii i Sztuki, ul. Więckowskiego 36, **Łódź, 13 VI 1948**

1956/1957
Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński,
Ośrodek Propagandy Sztuki, **Łódź, 16 XII 1956** (kat.);
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (CBWA) Zachęta,
Warszawa, 1957

1957
Précurseurs de l'art abstrait en Pologne. Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi, Henryk Stażewski, Galerie Denise René, **Paris, 22 XI** – **22 XII 1957** (kat.)

1964
Mondrian, de Stijl and Their Impact, Marlborough–Gerson Gallery Inc., **New York, IV 1964** (kat.)

1969
Peinture moderne polonaise. Sources et recherches, Musée Galliera, **Paris, IV –V 1969** (kat.)

1970
L'Art en Europe autour de 1925, L'Anciénne Douane,
Strasbourg, 14 V – **15 IX 1970** (kat.)

1971
Grupa „a.r.". 40–lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, Muzeum Sztuki, **Łódź, 1971** (kat.)

1973
Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, „a.r.",
Museum Folkwang, Essen, **12 V** – **24 VI 1973**; Rijksmuseum Kröller– Müller, **Otterlo, 14 VII** – **2 IX 1973** (kat.)

1974
Kunst in Polen von Gotik bis heute, Kunsthaus, **Zürich, 26 VI** – **8 IX 1974** (kat.)

Nabytki Muzeum Sztuki w Łodzi w XXX–leciu PRL, Muzeum Sztuki, **Łódź, 19 VII** – **24 IX 1974**

Tendencje w sztuce łódzkiej, Muzeum Narodowe, **Warszawa, 30 IX** – **20 X 1974** (kat.)

1975
Die 20er Jahre in Osteuropa (The 1920s in Eastern Europe),
Galerie Gmurzyńska, **Köln, 3 VI** – **IX 1975** (kat.)

Druk funkcjonalny, Muzeum Sztuki, **Łódź, IX 1975** (kat.)

1975/1976
Konstruktivismen i Polen 1923–1936, Galleriet Kulturhuset,
Stockholm, 31 X 1975 – **6 I 1976** (kat.)

1976/1977
Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, „a.r.",
Museum of Modern Art, **New York, 30 I** – **25 III 1976**;
Institut of Arts, **Detroit, 1 VI** – **4 VII 1976**;
Albright–Knox Gallery, **Buffalo, 24 IX** – **31 X 1976**;
Art Institut, **Chicago, 20 XI 1976** – **2 I 1977**
(kat. Essen–Otterlo 1973)

1977
Constructivisme polonais 1923–1936, Musée d'Art Contemporain, **Montréal, 20 II** – **13 III 1977** (kat.)

Skulptur Ausstellung in Münster. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart,
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Münster, 3 VII – **13 XI 1977** (kat.)

Tendenzen der zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung, Neue Nationalgalerie, **Berlin, 14 VIII** – **16 X 1977** (kat.)

1977/1978
Inauguration Beaubourg, Centre Georges Pompidou, **Paris, 1 VII 1977** – **3 I 1978**

1978
Konstruktywizm w Polsce 1923–1936 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, Biuro Wystaw Artystycznych, **Bydgoszcz, IV 1978** (kat.)

Abstraction–Création 1931–1936, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, **Münster, 2 IV – 4 VI 1978**; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, **Paris, 18 VI – 17 IX 1978** (kat.)

1979

L'Avanguardia Polacca 1910–1978. S. I. Witkiewicz, Constructivismo, Artisti Contemporanei, Palazzo delle Esposizioni, **Roma, 27 I – 4 III 1979**; Accademia Ligustica di Belle Arti, **Genova, 29 III – 29 IV 1979**; Museo d'Arte Moderno, **Venezia, 11 V – 9 VI 1979** (kat.)

The Planar Dimension. Europe, 1912–1932, The Solomon R. Guggenheim Museum, **New York, III–IV 1979** (kat.)

Modern European Sculpture 1918–1945. Unknown Beings and Other Realities, Albright–Knox Art Gallery, **Buffalo, 12 V – 24 VI 1979**; The Minneapolis Institute of Arts, **Minneapolis, 22 VII – 2 IX 1979**; San Francisco Museum of Modern Art, **San Francisco, 5 X – 18 XI 1979** (kat.)

Konstruktivizam u Polskoj 1923–1936. Grupe Blok, Praesens, „a.r.", Muzej savremene umetnosti, **Beograd, 17 IX – 10 X 1979** (kat.); Galerija suvremene umjetnosti, **Zagreb, 17 X – 4 XI 1979**

1980/1981

L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche, Palazzo Reale **Milano, 14 II – 18 V 1980**; Palazzo delle Esposizioni **Roma, 3 VII – 8 VIII 1980** (kat.); Galleriet Kulturhuset, **Stockholm, 7 II – 3 V 1981** (kat.)

1981

Twórcy 1945–1980, Galeria Sztuki BWA, ul. Wólczańska 31/33, **Łódź, IV–V 1981** (kat.)

Grupa „Praesens" 1926–1939, Muzeum Sztuki, **Łódź, VI–VII 1981** (kat.)

1983

Présences polonaises. L'art vivant autour du musée de Łódź, Witkiewicz, constructivisme, les contemporains, Centre Georges Pompidou, **Paris, 23 VI – 26 IX 1983** (kat.)

1984

Constructivism in Poland 1923 to 1936, Kettle's Yard Gallery, **Cambridge, 24 II – 25 III 1984** (kat.); Riverside Studios, **London 17 IV – 20 V 1984**; Museum of Modern Art, **Oxford, 4 VIII – 30 IX 1984**

Rzeźba polska 1944–1984, Galeria BWA „Arsenał", **Poznań, 20 IX – 20 X 1984** (kat.)

1985

Pokaz z okazji 40–lecia PRL. 40 dzieł artystów ze środowiska łódzkiego w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki, **Łódź, 20 VII – 2 IX 1985**

1985/1986

Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski – tre Pionérer for Polsk Avant–Garde, Fyns Kunstmuseum, **Odense, 8 VI – 25 VIII 1985** (kat.); Herning Kunstmuseum, **Herning, IX – 6 X 1985**; Sonja Henies og Niels Onstads Stiftelser Kunstsentret, **Høvikodden 9 I – 9 II 1986**

1986

XLII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Arte e Scienza, **Venezia, 25 VI – 18 IX 1986** (kat.)

Konstruktywizm w Polsce 1923–1939. Kolekcja Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej (wybór), Muzeum Sztuki, **Łódź, 1 VII – 7 IX 1986**

Qu'est–ce que la sculpture moderne?, Centre Georges Pompidou, **Paris, 3 VII – 13 X 1986** (kat.)

1987/1988

„... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift" – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937, Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, **Düsseldorf, 4 XII 1987 – 31 I 1988** (kat.)

Polska Sztuka Dwudziestolecia Międzywojennego 1918–1939, Muzeum Narodowe, **Warszawa, 1987–1991**

1988

Mes Années 50, Galerie Denise René, **Paris, V 1988** (kat.)

1988/1989

Dada and Constructivism, The Seibu Museum of Art, **Tokyo, 8 X – 13 XI 1988** (kat.); Seibu Tsukashin Hall, **Amagasaki, 19 XI – 19 XII 1988**; The Museum of Modern Art, **Kamakura, 5 I – 12 II 1989**; Centro de Arte Reina Sofia, **Madrid, 9 III – 1 V 1989** (kat.)

1989

Die Freunde von Sophie Taeuber–Arp mit der Internationalen Sammlung Moderner Kunst der Gruppe „a.r.", Muzeum Sztuki, Łódź, Bahnhof **Rolandseck, 16 II – 15 IV 1989** (kat)

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Galeria Zapiecek. P.P. „Desa", **Warszawa, IV 1989** (kat.)

L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta, Palazzo Volpi, San Francesco, **Como, 27 V – 3 VIII 1989** (kat.)

Vision and Unity. Strzemiński 1893–1952 en 9 Hedendaagse Poolse Kunstenaars, Van Reekum Museum, **Apeldoorn, 18 VI – 4 IX 1989** (kat.)

Les Modernes Classiques à la Bastille, Franka Berndt Bastille, **Paris, 4 X – 15 XII 1989** (kat.)

1989/1990

Konstruktivizmus Lengyelországban, Magyar Nemzeti Galeria, **Budapest, 15 XII 1989 – 11 II 1990** (kat.)

1990

Henryk Stażewski, Pionero Polaco del Arte Concreto, Centro Atlántico de Arte Moderno, **Las Palmas de Gran Canaria, 19 IV – 27 V 1990** (kat.)

Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Museum **Wiesbaden, 1 IX – 25 XI 1990** (kat.)

Paris 1930. Arte Abstracto. Arte Concreto – Cercle et Carré, IVAM Centre Julio González, **Valencia, 20 IX – 2 XII 1990** (kat.)

1991

Salon de mars 1991. Art moderne et contemporain, Franka Berndt Bastille, **Paris, 19 –25 III 1991** (kat.)

Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, **Warszawa, 6 V – 2 VI 1991** (kat.)

Katarzyna Kobro 1898–1951, Städtisches Museum Abteiberg, **Mönchengladbach, 16 VI – 25 VIII 1991** (kat.)

Artystki polskie, Muzeum Narodowe, **Warszawa, 26 VIII – 3 XI 1991** (kat.)

Voices of Freedom: Polish Women Artists and the Avant –Garde, 1880–1990, The National Museum of Women in the Arts, **Washington, 1991** (kat.)

1991/1992

Schwerelos. Der Traum vom Fliegen der Kunst der Moderne, Grosse Organgerie, Schloss Charlottenburg, **Berlin, 9 XI 1991 – 22 I 1992** (kat.)

1992

Sztuka polska XX wieku (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), Muzeum Narodowe, **Warszawa, III–IV 1992** (kat.)

Muzeum Sztuki w Łodzi 1931–1992. Collection–Documentation–Actualité, Musée d'Art Contemporain, **Lyon, 8 V – 27 IX 1992** (kat.)

K. I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur, Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, **Düsseldorf, 30 V – 23 VIII 1992** (kat.); Staatliche Galerie Moritzburg, **Halle, 13 IX – 15 XI 1992**

1992/1993

Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932, Schirn Kunsthalle, **Frankfurt, 1 III – 10 V 1992** (kat.); Stedelijk Museum, **Amsterdam, 5 VI – 23 VIII 1992** (kat.); Solomon R. Guggenheim Museum, **New York, 25 IX 1992 – 3 I 1993** (kat.)

Nowoczesna rzeźba polska. Wystawa inauguracyjna, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej, **Orońsko, 17 X 1992 – III 1993** (kat. 1995)

Polnische Avantgarde 1930–1990. Eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Muzeum Sztuki in Lodz, Staatliche Kunsthalle, **Berlin, 28 XI 1992 – 24 I 1993** (kat.)

1993

Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Messepalast, **Wien, 13 I – 23 II 1993** (kat.)

Partners, Annely Juda Fine Art, **London, 24 VI – 18 VIII 1993** (kat.)

Polish Constructivism: 1923–1936 from the Museum Sztuki, Łódź, Gallery Federal Reserve System, **Washington, 21 IX – 12 XI 1993** (kat.)

1994

Władysław Strzemiński, IVAM Centre Julio González, **Valencia, 10 II – 24 IV 1994** (poza kat.); Kunstmuseum **Bonn, 11 V – 7 VIII 1994** (poza kat.)

Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel – und Osteuropa, Kunst– und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, **Bonn, 27 V – 16 X 1994** (kat.)

1994/1995

Die neue Wirklichkeit, Abstraction als Weltenwurf, Wilhelm –Hack Museum, **Ludwigshafen, 9 X 1994 – 29 I 1995** (kat.)

1995

KARO–DAME. Konstruktive, konkrete und radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute, Aargauer Kunsthaus, **Aarau, 28 V – 30 VII 1995** (kat.)

Ideal Places. Ars Baltica Travelling Exhibition 1995–1997, Kunstmuseum **Lillehammer, 12 V 1995–1997** (kat.)

1996

Inside the Visible, The Institute of Contemporary Art, **Boston, 30 I – 12 V 1996**; National Museum of Women in the Art, **Washington, 15 VI – 15 IX 1996**; Whitechapel Art Gallery, **London, 11 X – 8 XII 1996** (kat.)

1996/1997

Portret – figura wieloznaczna. Malarstwo i rzeźba z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Początków Państwa Polskiego, **Gniezno, 30 IV – 19 VIII 1996** (kat.); Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, **Włocławek, 27 IX 1996 – 12 I 1997**

1997

Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929–1939, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, **Paris, 20 II – 25 V 1997** (kat.)

1998

Kobro, Donajskis' Digital Gallery – http://kobro.art.pl, **II 1998** (kat.)

Opracowała Zenobia Karnicka

Bibliografia

Materiał bibliograficzny dotyczący życia i twórczości Katarzyny Kobro obejmuje znane nam: archiwalia, teksty pisane przez artystkę i jej przypisywane, opracowania ogólne i szczegółowe zawarte w czasopismach i drukach zwartych oraz katalogi wszystkich wystaw, w których uczestniczyły jej dzieła.

Zebrany materiał został podzielony na cztery podstawowe grupy:

I. Źródła archiwalne
II. Teksty Katarzyny Kobro
III. Teksty o Katarzynie Kobro
  A. Czasopisma
  B. Książki
IV. Katalogi wystaw

Bibliografia obejmuje prace opublikowane do połowy 1998 roku. Rozpisana jest chronologicznie wg lat wydań bądź alfabetycznie.

I. Źródła archiwalne

1. Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi. Inwentarze, sygn.: Inw. V–4, V–6, V–8; Dzienniki korespondencji: 1935–1939, 1939–1948.
2. Archiwum Państwowe w Łodzi. Akta m. Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, sygn.: 17089–17093.
3. Archiwum Sądu Wojewódzkiego w Łodzi. Akta w sprawie karnej p–ko Katarzynie Strzemińskiej, Sąd Okręgowy w Łodzi. Wydział VII K, sygn. 3020/49.
4. Biblioteka Centre Georges Pompidou w Paryżu. Pismo REVUE N+1 (Paris), 1936.
5. Biblioteka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Zbiory Specjalne, zespoły: Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, nr inw. 70 (druk. częściowo: J. Sosnowska, *Z korespondencji Władysława Strzemińskiego*, TWÓRCZOŚĆ, 1994, nr 5; *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*. Wybrała, opracowała i przedmową opatrzyła Joanna Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992); Archiwum Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, nr inw. 82; Korespondencja Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia (druk.: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933* [do druku przygotował i przypisami opatrzył Andrzej Turowski], w: ROCZNIK HISTORII SZTUKI, T.IX: 1973, s. 223–268).
6. Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi. Dział Dokumentacji Naukowej, Dokumentacja specjalna.
7. Biblioteka Polska w Paryżu. Zespół: Archiwum Jana Brzękowskiego (omówienie: A. Płauszewski, *Archiwum Jana Brzękowskiego*, PRACE POLONISTYCZNE (Łódź), ser. XXIX: 1973, s. 283–295).
8. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego. Zbiory Specjalne (Gabinet Rękopisów), Korespondencja Jerzego Stempowskiego z różnymi osobami z lat 1911–1939, nr inw. 2447–a.
9. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia (1927–1938)*, w: *Źródła do historii awangardy*. Opracował Tadeusz Kłak, ARCHIWUM LITERACKIE, T.XXIV, Wrocław – Łódź 1981.
10. Smolenskij Gossudarstwiennyj Istoriczeskij Archiw. Zajawlenje Smolenskogo Otdielenia Wsierossyjskogo Sojuza Rabotnikow Iskusstwa, P–2010 e.288 op.1 g.14 l.42, f. 283448 g.17 op.3.
11. Theo van Doesburg Archive w Hadze, nr inw. 198.
12. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego w Lublinie. Zbiory Specjalne, Korespondencja do Wiktora Ziółkowskiego od osób prywatnych, teczka: 2273–18; Materiały życiorysowe różnych osób zebrane przez Wiktora Ziółkowskiego, teczka: 2300 (druk. częściowo: I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, ŻYCIE LITERACKIE, 1982, nr 31, s. 5; nr 32, s. 7; nr 33, s. 7 – przedruk: I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1989).

II. Teksty Katarzyny Kobro

1. *Rzeźba i bryła* (Odpowiedź na ankietę EUROPY), EUROPA (Warszawa), 1929, nr 2.
2. [współautor: W. Strzemiński], *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, BIBLIOTEKA GRUPY *„a.r.”*, T. 2, Łódź (1932).
3. [współautor: W. Strzemiński], *Wskutek standaryzacji przemysł może wytwarzać masowo, tanio i dobrze ...*, w: KOMUNIKAT GRUPY *„a.r.”* nr 2, (Łódź 1932).
4. *Odpowiedź na ankietę*, ABSTRACTION – CRÉATION. ART NON FIGURATIF (Paris), 1933, nr 2.
5. *Dla ludzi niezdolnych do myślenia ...*, FORMA (Łódź), 1935, nr 3.
6. *Funkcjonalizm*, FORMA (Łódź), 1936, nr 4.
7. *Rzeźba stanowi część przestrzeni ...* (Ankieta rzeźby), GŁOS PLASTYKÓW (Kraków), 1937, nr 1–7.

III. Teksty o Katarzynie Kobro

A. Czasopisma (artykuły, recenzje, notatki, wzmianki)

1. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, Zwrotnica (Kraków), 1922, nr 3; 1923, nr 4.

2. E. Brastinš, *Polu mākslinieku apvienības «Bloks» un Rīgas mākslinieku grupas kopējā izstāde ...*, Brīvā Zeme (Riga), 1924, nr 280.
3. *Dnia 15 marca w auto-salonie firmy Laurin i Klement, zostanie otwarta wystawa Bloku ...*, Blok (Warszawa), 1924, nr 1 (8 III).
4. G., *Mahtsla ...*, Laikmets (Riga), 1924, nr 15.
5. M., *Latweeschi un poti weenojas ...*, Rīgas Zinas, 1924, nr 26.
6. E. J. M., *Rigas mākslinieku grupas un polu «Bloka» izstade*, Latvijas Kareivis (Riga), 1924, nr 271 (29 XI).
7. J. Silinš, *Rīgas mākslinieku grupas un polu mākslinieku apvienibas «Bloks» kopējo izstadi ...*, Izglitibas Ministruás Mēneśraksts (Riga), 1924, nr 12.

8. Członkowie grupy *„Praesens"*, Praesens (Warszawa), 1926, nr 1 (VI).
9. M. T. [Mieczysław Treter], *I wystawa grupy artystycznej Praesens*, Warszawianka, 1926, nr (27 IX).
10. *Kronika artystyczna*, Sztuki Piękne, R.III: 1926–1927, nr 1 (X).

11. Rocznik Stowarzyszenia Architektów Polskich, Warszawa 1927.
12. *Kronika artystyczna*, Sztuki Piękne, R.IV: 1927–1928, nr 6 (III).

13. I. Głębocka-Piotrowska, *Z pracowni i z wystaw. „Praesens" w Poznaniu*, Kurjer Poznański, 1928, nr 522 (13 XI).
14. *Konkurs na kioski, gabloty i.t.p. do handlu ulicznego w Warszawie*, Architektura i Budownictwo, R.IV: 1928, nr 8.
15. L. Starski, *Salon Modernistów w Związku Zawodowym Artystów Plastyków*, Wiek XX (Warszawa), 1928, nr 3.

16. J. Kleczyński, *„Jednoróg", „Praesens", „Niestowarzyszeni", „Ład" na P.W.K.*, Kurjer Warszawski, 1929, nr 218 (11 VIII).
17. Z. St. Klingsland, *Polskie wystawy w Paryżu* (Paryż, w listopadzie 1928 r.), Wiadomości Literackie, R.VI: 1929, nr 1(262) (6 I).
18. *Kronika zagraniczna (Bruksela)*, Sztuki Piękne, R.V: 1929, nr 3 (III).
19. *Kronika zagraniczna (Paryż)*, Sztuki Piękne, R.V: 1929, nr 4 (IV).
20. *Powszechna Wystawa Krajowa*, Architektura i Budownictwo, R.V: 1929, nr 11–12 (XI–XII).
21. W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, Europa (Warszawa), 1929, nr 1 (IX).
22. M. Treter, *Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918 –1928*, Sztuki Piękne, R.V: 1929, nr 8–9 (VIII–IX).
23. E. Woroniecki, *Dwie Polskie Manifestacje Artystyczne w Paryżu*, Świat (Warszawa), 1929, nr 3 (19 I).

24. T. Czyżewski, *Różne wystawy. Salon Listopadowy*, Kurier Polski (Warszawa), 1930, nr 348 (21 XII).
25. *Kronika artystyczna (Warszawa)*, Sztuki Piękne, R.VI: 1930, nr 12 (XII).

26. *Kronika artystyczna (Łódź)*, Sztuki Piękne, R.VII: 1931, nr 3 (III).
27. *Salon listopadowy. Druga łódzka wystawa Instytutu Propagandy Sztuki*, Ilustrowana Republika (Łódź), 1931, nr 67 (9 III).
28. Sigma., *Salon Listopadowy w Łodzi. II wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki w galerji Miejskiej w parku Sienkiewicza*, Głos Poranny (Łódź). (Dod. społ.-lit.), 1931, nr 75 (15 III).
29. M. Skrudlik, *Salon Listopadowy (w Domu Baryczków, Warszawa 1930)*, Sztuki Piękne, R.VII: 1931, nr 1 (I).
30. S. Wegner, *Plastyka. Z wystaw warszawskich: Salon listopadowy*, Prądy (Łódź), 1931, nr 2 (V).
31. K. Winkler, *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych (Górnośląska 31)*, Kurjer Poranny (Warszawa), 1931, nr (26 VI).
32. K. Winkler, *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych*, Polska Zbrojna (Warszawa), 1931, nr (16 VI).

33. J. Brzękowski, *La Pologne a son musée d`art nouveau*, La Liberte (Paris), 22 III 1932.
34. J. Brzękowski, Un musée d`art contemporain vient d`être fondé à Lodz, Comoedia (Paris), 8 III 1932.
35. G., *Pierwsza wystawa zrzeszenia artystów-plastyków w Łodzi*, Ilustrowana Republika (Łódź), 1932, nr 10 (10 I).
36. F. Garfinkiel, *Wystawa artystów plastyków łodzian*, Prądy (Łódź), 1932, nr 4 (III).
37. J. Kleczyński, *Salon zimowy Instytutu Propagandy Sztuki*, Kurier Warszawski, 1932, nr 3 (3 I).
38. *Kronika artystyczna (Łódź)*, Sztuki Piękne, R.VIII: 1932, nr 1 (I).
39. *Kronika artystyczna (Warszawa). Instytut Propagandy Sztuki*, Sztuki Piękne, R.VIII: 1932, nr 2 (II).
40. *Łódź. Kursy malarskie*, Sztuki Piękne, R.VIII: 1932, nr 10 (X).
41. H. E. Markgraf, *Lodzer Maler und Bildhauer stellen aus*, Freie Presse (Łódź), 1932, nr 10 (10 I).
42. M. Sterling, *Wystawa w Pawilonie Propagandy Sztuki*, Gazeta Polska (Warszawa), 1932, nr 10 (10 I).
43. W. Strzemiński, *Należna odprawa. Laureat Łodzi, Władysław Strzemiński odpiera demagogiczne ataki i wypady*, Głos Poranny (Łódź), 1932, nr 155 (6 VI).
44. J. Z.– r., *Siódma wystawa Instytutu Propagandy Sztuki. Prace łódzkich artyst. – plastyków*, Kurjer Łódzki, 1932, nr 17 (16 I).

45. W. Bunikiewicz, *Sztuka filozofujących robów*, Świat (Warszawa), 1933, nr 26.
46. T. Czyżewski, *List z Warszawy*, Głos Plastyków (Kraków), R.III: 1933, nr 3–4 (VII).
47. M. Dienstl-Dąbrowa, *Z Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie*, Ilustrowany Kurjer Codzienny (Kraków), 1933, nr 185 (10 VII).
48. W. Dobrowolski, *Świadome dążenia. (Na marginesie ostatniej wystawy w I.P.S.-ie)*, Dziennik Łódzki, 1933, nr 1 (1 I).
49. S. Gelski, *Wystawa w IPS-ie zrzeszenia artystów plastyków łódzkich*, Głos Poranny (Łódź), 1933, nr 8 (8 I).
50. W. Husarski, *Nowe wystawy w IPS-ie*, Tygodnik Ilustrowany (Warszawa), 1933, nr 25 (18 VI).
51. *Kronika artystyczna* (Łódź), Sztuki Piękne, R.IX: 1933, nr 5 (V).
52. *Kronika artystyczna (Warszawa)*, Sztuki Piękne, R.IX: 1933, nr 6 (VI).
53. *Kronika warszawska*, Głos Plastyków (Kraków), R.III: 1933, nr 3–4 (VII).
54. *O kolekcję sztuki międzynarodowej w Łodzi*, Ilustrowana Republika (Łódź), 1933, nr 311 (8 XI).
55. *Plastycy nowocześni wystawiają swój dorobek w I.P.S.*, Głos Poranny (Łódź), 1933, nr 285 (15 X).
56. P. Smolik, *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J.i K. Bartoszewiczów w Łodzi*, Głos Plastyków (Kraków), R.III: 1933, nr 1–2.
57. S. Szczepański, *Cenna książka*, Głos Plastyków (Kraków), R.III: 1933, nr 5–6 (XII).
58. F. Walczowski (za grupę Ryngraf), *W sprawie „Międzynarodowej kolekcji sztuki" w Łodzi*, Pion (Warszawa), 1933, nr 9 (2 XII).
59. M. Wallis, *Musée Municipal à Łódź*, Pologne Litteraire, 1933, nr 80–81.
60. S. Wegner, J. R. Krauze, *W sprawie „Międzynarodowej kolekcji sztuki" w Łodzi*, Pion (Warszawa), 1933, nr 12 (23 XII).
61. K. Winkler, *Międzynarodowa kolekcja sztuki w Łodzi*, Pion (Warszawa) 1933, nr 5 (4 XI).
62. K. Winkler, *Na lewem skrzydle polskiej plastyki. (Pokłosie wystawy grupy „Plastyków Nowoczesnych" w Inst. Propagandy Sztuki)*, Droga (Warszawa), R.XII: 1933, nr 9 (IX).
63. *Z Instytutu Propagandy Sztuki*, Ilustrowana Republika (Łódź), 1933, nr 284 (12 X).

64. T. Czyżewski, *List z Warszawy*, Głos Plastyków (Kraków), R.III: 1934, nr 7–8 (III).
65. Kor., *«Realizm abstrakcyjny», sztuka czysta czy społeczna? Wojna plastyków w Łodzi*, Kurjer Poranny (Warszawa), 1934, nr 305 (3 XI)
66. J. Krauze, *Industrializacja sztuki*, Gazeta Artystów (Kraków), 1934, nr 15 (25 XII).
67. Kronika artystyczna (Łódź), Sztuki Piękne, R.X: 1934, nr 7 (VII).
68. *Kronika plastyczna*, Tygodnik Artystów (Kraków), R.I: 1934, nr 1 (15 XI).
69. Z. Polanowski, *Sztuka współczesna a rzeczywistość*, Droga (Warszawa) R.XIII: 1934, nr 10 (X).

70. K. S., *Teorja plastyki Strzemińskiego*, Droga (Warszawa), R.XIII: 1934, nr 6 (VI).
71. K. Winkler, *Salon zimowy w Instytucie Propagandy Sztuki i w Zachęcie*, Droga (Warszawa), R.XIII: 1934, nr 1 (I).
72. K. Winkler, *IV Salon Zimowy IPS*, Pion (Warszawa), 1934, nr 6.

73. J. Kleczyński, *Salon Zimowy. Krakowianie, lwowianie i łodzianie na XXVII wystawie Instytutu Propagandy Sztuki,* Kurjer Łódzki, 1935, nr 12 (12 I).
74. *Kronika*, Tygodnik Artystów (Kraków), 1935, nr 15 (23 II).
75. *Kronika. Wystawa „Grupy Krakowskiej",* Tygodnik Artystów (Kraków), 1935, nr 14 (16 II).
76. H. Weber, *„Grupa Krakowska" w Domu Plastyków,* Nowy Dziennik (Kraków), 1935, nr 60 (1 III).

77. E. Baruchin, *Rytm życia artystycznego Łodzi*, Nasz Przegląd (Warszawa), 1936, nr (27 II).
78. Cz. Garda, *Problem plastyki przestrzennej,* Budowa (Łódź), 1936, nr 2 (III).
79. Cz. Garda, *Sztuka wyprzedza życie. Z powodu wystawy łódzkich plastyków w IPS-ie,* Głos Poranny (Łódź), 1936, nr 31 (1 II).
80. St. Gel. [S. Gelski], *Wszystkie kierunki malarskie reprezentuje obecna wystawa w IPS-ie,* Głos Poranny (Łódź), 1936, nr 66 (4 III).
81. St. Gel. [S. Gelski], *Wystawa łodzian w IPS-ie. Łódź na czele poszukujących nowych dróg w sztuce,* Głos Poranny (Łódź), 1936, nr 28 (29 I).
82. *Łódzcy plastycy w IPS-ie. Na marginesie XXXVI Wystawy w Galerji Sztuki,* Kurjer Łódzki, 1936, nr 18 (19 I).
83. M. K. M., *Wystawa Zaw. Związku Pol. Art. Plastyków z Łodzi,* Wiek Nowy (Lwów), 1936 (?), 24 XII.
84. *Obecna wystawa związku zawodowego polskich artystów plastyków w Łodzi ...,* Ilustrowana Republika (Łódź), 1936, nr 28 (29 I).
85. J. Puciata-Pawłowska, *Salon Plastyków*, Pion (Warszawa), 1936, nr 5 (1 II).
86. Stan. Rach. (Rachalewski), *Łódź pod zegarem. Dusza miasta w bryle i w barwach sztuki. Miejskie Muzeum im. J. i K. Bartoszewiczów. Nowa kolekcja sztuki nowoczesnej,* Kurjer Łódzki, 1936, nr 75.
87. K. Winkler, *Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w I.P.S.,* Droga (Warszawa), R. XV: 1936, nr 1 (I).
88. M. Wnuk, *Plastyka. Uwagi o rzeźbie*, Sygnały (Lwów), 1936, nr 14 (1 II).

89. S. Ciechomski, *Miejsce dla Łodzi*, Myśl Polska (Warszawa), 1937, nr 12 (15-30 VI).
90. M. Minich, *Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J.i K. Bartoszewiczów*, Prace Polonistyczne, seria 1: 1937, s. 414-421.

91. M. Minich, *Muzeum Historii i Sztuki,* Kultura Łodzi, 1938, nr 1.

92. A. Kargel, *Internationale Kunst. Bildwerke – Die Kunst sein sollten – Die Internationale Sammlung Neuzeitlicherkunst im Alten Rathaus,* Litzmannstädter Zeitung, 1941, nr 75 (15 III).

93. R. Barotte, *L'art abstrait en Pologne,* Paris Presse L'Intransigeant, 4 XII 1957.
94. G. Boudaille, *A travers les galerie. Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*, Les Lettres Françaises, 1957, nr 699.
95. H. Ch., J. Cassou, *La liberté d'expression de l'artiste est necessaire,* Figaro, 20 XII 1957.
96. F.Choay, *Les démocraties populaires et l'art abstrait*, L'Observateur Littéraire, 1957, nr 395.
97. G. Dornand, *Pologne de jadis et d'hier*, Liberation, 12 XII 1957.
98. L. P. Favre, *Pèlerinage aux sources*, Combat, 25 XI 1957.
99. A. Osęka, *Los polskiej awangardy*, Przegląd Kulturalny, 1957, nr 7.
100. H. Przeworska, *Wystawa pośmiertna Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro,* Stolica, 1957, nr 1.
101. J. Przyboś, *La Pologne socialiste et l'art abstrait,* Les Temps Moderne, 1957, nr 142.
102. J. Przyboś, *Maj malarski w Paryżu*, Przegląd Kulturalny, 1957, nr 27.
103. Z. S., *Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej*, Życie Warszawy, 24-25 XI 1957.

104. A. Wat, *Z dziejów polskiej awangardy. „Blok" i jego program społeczny,* Życie Literackie (Dod. Plastyka nr 2), 1957, nr 21.
105. J. Witz, *Strzemiński i Kobro w Zachęcie*, Życie Warszawy, 10-11 II 1957.
106. *Wystawa pośmiertna Strzemińskiego i Kobro*, Projekt, 1957, nr 1.
107. *Wystawa prac Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, Życie Literackie, 1957, nr 4.

108. J. Przyboś, *Nowa przestrzeń*, Przegląd Kulturalny, 1958, nr 17.
109. J. Przyboś, *U Denise René. Rue la Boétie*, Przegląd Kulturalny, 1958, nr 4.
110. M. Rostkowska, *Malevitch et l'art abstrait en Pologne*, XXe Siècle, 1958, nr 10.

111. J. Przyboś, *O grupie „a.r.",* Z Tej Strony. Jednodniówka Artystyczna Grupy „Nowa Linia". I KŁ ZMS, Łódź, kwiecień 1961.

112. G. Gassiot-Talabot, *Lettre de Paris*, Art International, t.10/7, 1966.
113. J. Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, Poezja, 1966, nr 1.

114. Z. Baranowicz, *Początki Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi,* Biuletyn Historii Sztuki, R.XXXI: 1969, nr 4.
115. G. Gassiot-Talabot, *Peinture moderne polonaise*, Nouvelles Littéraire, IV 1969.
116. A. Nakov, *Kontrowersyjne koncepcje nowoczesności*, Kultura, 1969, nr 7-8.
117. *Polska sztuka w Paryżu. Rozmowę z R. Stanisławskim przeprowadził I. G. Romanowski*, Odgłosy (Łódź), 1969, nr 33.

118. Z. Baranowicz, *40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki w Łodzi*, Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), 1971, nr 93-94.
119. R. Stanisławski, *Wczoraj, dziś i jutro*, Projekt, 1971, nr 5.

120. G. Fabre, *La Pologne têmoin pour 1930,* Connaissance des Arts, 1972, nr 241.
121. A. Turowski, *Strzemiński and the Constructivist Avant Garde 1923-1933,* Polish Art Review, 1972, nr 2.
122. A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, Poezja, 1972, nr 9.
123. B. Utkin, *Kompozycja przestrzenno-rzeźbiarska Katarzyny Kobro*, Ochrona Zabytków, 1972, nr 3.

124. Z. Baranowicz, *Grupa „a.r." w świetle korespondencji*, Rocznik Historii Sztuki, T.IX: 1973.
125. W. Barten, *Poolse constructivism in Kröller-Müller*, De Grosse Amsterdamser, 25 VII 1973.
126. R. Häsli, *Wiederentdeckung einer Avantgarde*, Neue Zürchner Zeitung, 1973, nr 372.
127. P. Hefting, *Het konstruktivism in Polen 1923-1936*, Museumjournaal, 1973, nr 3.
128. D. Honisch, *Wiederentdeckung einer künstlerischen Pioniertät. Konstruktivismus in Polen 1923-1936: Aktueller Bezug und historische Situation,* „NRZ" – Sonderdruck zur Ausstellung „Konstruktismus in Polen 1923-1936" in Essen 1973.
129. D. Honisch, *Wiederentdeckung einer künstlerischen Pioniertät,* Neue Ruhr Zeitung, 12 V 1973.
130. A. Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, Rocznik Historii Sztuki, T.IX: 1973.

131. U. Czartoryska, *Konstruktywizm w Polsce*, Projekt, 1974, nr 1.
132. M. Hniedziewicz, *Awangarda w sztuce Łodzi*, Kultura, 1974, nr 41.
133. J. Zagrodzki, *U początków polskiej awangardy*, Projekt, 1974, nr 2.

134. O. Granath, *Constructivists with the Task to Build a New Socialism*, Dagens Myheter, 29 XI 1975.
135. B. Sydhoff, *Polish vorgotten art*, Swenska Dagbladet, 15 XI 1975.
136. J. Zagrodzki, *Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego,* Miesięcznik Literacki, 1975, nr 12.
137. J. Zagrodzki, *Malewicz w Polsce*, Projekt, 1975, nr 3.

138. J. Zagrodzki, *Z dziejów łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP, 1975, nr 1.

139. P. Kaplan, *Constructivism in Poland 1923–1936 at the Art Institute*, Art in America, 1976, nr 11–12.
140. H. Kramer, *Constructivism in Poland*, The New York Times, 7 II 1976.
141. K. Linker, *Katarzyna Kobro: Art/Architecture*, Arts Magazine, Vol. 51, October 1976.
142. A. Rottenberg, *Łódzka FORMA i problem awangardy*, Rocznik Historii Sztuki, T.XI: 1976.

143. J. C. Leblond, *La Pologne à l'heure „constructiviste"*, Le Devoir, 26 II 1977.
144. H. Lehmann, *In pursuit of Functional Forms,* The Montreal Star Entertainments, 26 II 1977.
145. A. Thomas–Jankowski, *Frauen im polnischen Konstruktivismus*, Kassandra, 1977, Nr. 0.
146. G. Toupin, *La Pologne à l'heure de l'avantgarde*, La Presse, 26 II 1977.
147. A. Turowski, *Constructivistes polonais 1923–1936*, Ateliers (Montreal), Vol. 5: 1977, nr 4.

148. J. F. Chevrier, *Artistes d'avant–garde l'Est dans les années 20. W. Strzemiński – K. Kobro, l' Éspace uniste*, Le Monde, 23 III 1978.

149. S. Giannattasio, *L'Avanguardia in Polonia*, Avanti, 6 II 1979.
150. N. Ponente, *Un momento unitario dell'arte europea*, Paese Sera, 28 I 1979.
151. F. Vincitorio, *Hanno dipinto tragicitá e utopia*, La Stampa, 8 II 1979.

152. S. Morawski, A. Turowski, *Dialog o praxis artystycznej (teoria wobec praktyki),* Miesięcznik Literacki, 1980, nr 3.
153. M. Schipper, *Katarzyna Kobro: Innovative Sculptor of the 1920s.,* Woman's Art Journal, Vol.1 No. 2, Fall 1980/Winter 1981.

154. M. Bouisset, *L'Esprit de Lodz*, Le Matin, 22 VII 1983.
155. G. Breerette, *Présences polonaises, au Centre Georges–Pompidou. Le catastrophisme et l'espoir*, Le Monde, 23 VII 1983.
156. D. Davis, *Poland's Definta Artists. An exhibit in Paris introduces the West to the daring and disturbing visions of the Polish avant–garde*, Newsweek, 12 IX 1983.
157. X. Deryng, *Strzemiński, Klein, ou la quete de l'unité,* Cahiers du Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1983, nr 12.
158. J. Huber, *Zur Ausstellung „Présences Polonaises" im Centre Pompidou Paris. Lodz – Utopien einer Künstler–Kolonie*, Kultur, 5 IX 1983.
159. M. L. Syring, *Polnische Präsenz in Paris*, Journal, IX 1983.

160. Y–A. Bois, *Polarization,* Art in America, April 1984.
161. Y–A. Bois, *Strzemiński et Kobro: en quete de la motivation,* Critique, 1984, No. 440–441 (Janvier–Février).
162. M. Johnstone, *Constructivism in Poland 1923–1936*, Art Line, 1984, no 1 (April).
163. P. Overy, *Constructions Poles Apart,* New Society, 29 III 1984.
164. P. Overy, *Constructive Poles*, Art Monthly, 1984 (III).
165. J. Reichardt, *Polish Constructivism*, Building Design, 13 IV 1984.
166. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro et la Composition de l'Espace*, Cahier (Bruxelles), 1984, no 2/3.

167. L.–L. Blom, *Tré pionérer i polsk avant–garde*, Prismanytt, 1985, nr 15.
168. L.–L. Blom, *Udstillingen „Tré pionérer for polsk avant–garde",* Herning Kunstmuseums Bulletin, 1985, nr 2.

169. J. Ładnowska, *Artysta i pedagog*, Sztuka, 1986, nr 6.
170. R. Stanisławski, *O „doskonałości obiektywnej" Strzemińskiego – dzisiaj*, Sztuka, 1986, nr 6.
171. N. Strzemińska, *Jak to było? (O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim),* Sztuka, 1986, nr 1 – nr 6.
172. J. Zagrodzki, *Unizm i kompozycja przestrzeni*, Sztuka, 1986, nr 6.
173. U. Grzechca–Mohr, *Konstruktivismus in Polen*, Städel–Jahrbuch, Bd. 11, München 1987.
174. J. Jedliński, *Didacticism in Strzemiński's Art*, PRO – Pro Art and Architecture, 1988, nr 5.
175. R. Sas, *Ich sztuka nie była na tamte czasy – mówi Nika Strzemińska*, Dziennik Łódzki, 1988, nr 92.

176. *Kobro i Strzemiński na Zapiecku. Po latach,* Kurier Polski, 11 IV 1989.
177. J. Paszkiewicz–Jägers, *Sezon polskiej awangardy*, Polityka, 1989, nr 23.
178. M. Porębski, *Absences polonaises*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 1989, nr 3.
179. *Spacerkiem po warszawskich wystawach (wystawa prac K. Kobro i Wł. Strzemińskiego w Gal. Zapiecek),* Express Wieczorny (Warszawa), 17 IV 1989.
180. N. Strzemińska, *Spadek po Strzemińskim*, Polityka, 1989, nr 23.
181. N. Strzemińska, *Strzemiński i dziewięciu współczesnych*, Kierunki, 1989, nr 36.
182. *Sztuka i cierpienie. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim mówi ich córka – Nika Strzemińska. Notowała Agata Mianowska*, Za i Przeciw, 22–29 X 1989.

183. M. Tuszyński, *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński,* BWart, 1990, nr 2.

184. G. Imdahl, *Der bewegte Blick. Konstruktivistische Raumkompositionen von Katarzyna Kobro in Mönchengladbach*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1991, nr 159 (12. Juli).
185. D. Lien Heyting, *Delicaat evenwicht van klare lijnen. Eerste overzichtstentoonstelling van Poolse constructiviste Kobro (1898 –1951),* NRC Handelsblad, 31 Juli 1991.
186. O. Màčel, *Katarzyna Kobro in Mönchengladbach*, Archis, 1991, Nr 8 (August).
187. G. Verschoor, *Van Kobro tot Kuś. Beeldende Kunstenaressen in Polen*, Lover (Amsterdam), 1991, no 1.

188. I. Schlagheck, *Geniale Töchter der russischen Revolution,* Art. Das Kunstmagazin, 1992, Nr 3 (März).
189. N. Strzemińska, *(Aktualności). Niektórzy czytelnicy może pamiętają ...,* Sztuka, 1992, nr 7–12.
190. N. Strzemińska, *Ostrzegam przed falsyfikatami*, Art and Business, 1992, nr 7–8.

191. J. Zagrodzki, *Au seuil de l'unisme*, Polish Art Studies (Wrocław), T. XIII: 1992.
192. E. Boniecka, *Troje na huśtawce. Życie na scenariusz*, Sukces, 1993, nr 4 (IV).
193. N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro – biografia,* Biuletyn PNKV (Polsko – Niderlandzkie Stowarzyszenie Kulturalne), 1993, nr 3.
195. N. Strzemińska, *O rzeźbach mojej matki, Katarzyny Kobro (część I–II),* Biuletyn PNKV (Polsko–Niderlandzkie Stowarzyszenie Kulturalne), 1993, nr 3 i 4.
196. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (fragmenty),* Sztuka i Filozofia (Warszawa), 1997, nr 13 (13–97).
197. J. Podolska, *Historia jednej kamienicy*, Gazeta Wyborcza. Gazeta Łódzka, 1–2 III 1997.
197. N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro – nota biograficzna,* Sztuka i Filozofia (Warszawa), 1997, nr 13 (13–97).
198. *Wokół przestrzeni Katarzyny Kobro. Z Niką Strzemińską, córką artystki, rozmawia Zbigniew Taranienko*, Sztuka i Filozofia (Warszawa), 1997, nr 13 (13–97).

199. AM, *Internet. Wirtualna sztuka Kobro*, Gazeta Wyborcza, 3 IV 1998.
200. (BeO), *Rok Kobro. W hołdzie łódzkiej rzeźbiarce*, Gazeta Wyborcza. Gazeta Łódzka, 27 I 1998.
201. G. Romanowski, *Rok Katarzyny Kobro. Tablica ku czci artystki*, Rzeczpospolita, 27 I 1998.
202. M. Sondej, *Łódź jest moją kotwicą. Rozmowa z Niką Strzemińską, lekarką i pisarką, córką rzeźbiarki Katarzyny Kobro i malarza Władysława Strzemińskiego*, Gazeta Wyborcza. Gazeta Łódzka, 5 III 1998.

B. Książki (opracowania ogólne i szczegółowe, słowniki, monografie)

1. S. Grenkamp – Kornfeld – J. Brzekowski (J. Brzękowski), *Pri L`Moderna Arto*, Literatura Mondo, Budapest 1933.

2. W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: J. Brzękowski, L. Chwistek, P. Smolik, W. Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.

3. C. Giedion–Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung,* Verlag Dr. H. Girsberger, Zürich 1937.

4. *Katarzyna Kobro*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, Hrsg. v. H. Vollmer, Leipzig 1955.

5. M. Porębski, *Dwa programy*, w: M. Porębski, *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*, Warszawa 1956.

6. A. Kotula, P. Krakowski, *O nowej rzeźbie*, Wyd. Literackie, Kraków 1961.

7. M. Minich, *Szalona Galeria*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1963.
8. A. K. Olszewski, *Z problematyki polskiej architektury międzywojennej*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*. Pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1963.
9. Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, T. I., Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1963.

10. *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1964.

11. J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1966.
12. A. Kotula, P. Krakowski, *Kronika nowej sztuki 1855–1960,* Wyd. Literackie. Kraków 1966.
13. A. Turowski, *Geneza i program teoretyczny grupy Blok 1924–1926*, w: *Zeszyty Naukowe UAM. Historia Sztuki nr 4,* Poznań 1966.

14. D. Kaczmarzyk, *Katarzyna Kobro–Strzemińska*, w: *Polski Słownik Biograficzny*. T. 13/1, z. 56, Wyd. Ossolineum, Wrocław – Kraków 1967.
15. W. I. Osokin, B. F. Rybczenkow, A. P. Czaplin, W. W. Fedorow, *Chudożniki Zemli Smolenskoj,* Leningrad 1967.

16. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice,* Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1968.

17. J. Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

18. P. Krakowski, *O architekturze unistycznej*, w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Łódź 22–23 maja 1971*, Muzeum Sztuki w Łodzi, (Łódź 1971).
19. A. Łabęcka, *Kronika grupy „a.r.",* w: *Grupa „a.r.". 40–lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971.
20. M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Łódź 22–23 maja 1971*, Muzeum Sztuki w Łodzi, (Łódź 1971).
21. R. Stanisławski, *W 40–lecie zbiorów sztuki nowoczesnej w Łodzi,* w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, Łódź 22–23 maja 1971*, Muzeum Sztuki w Łodzi, (Łódź 1971).
22. E. Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971.
23. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro*, w: *Grupa „a.r.". 40–lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971.
24. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński – pierwsze wystąpienia artystyczne (1919–1923),* w: *Grupa „a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40–lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, Łódź 22–23 maja 1971*, Muzeum Sztuki w Łodzi, (Łódź 1971).

25. A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
26. M. Seuphor, *L'Art abstrait 1918–1939*, T.2, Maeght, Paris 1972.

27. W. Lipiec, *Kultura i oświata w Łodzi w okresie międzywojennym*, Biblioteczka Wiedzy o Łodzi. Wag., Łódź 1973.
28. J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
29. W. Strzemiński, *Pisma.* Zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Z. Baranowicz, Wyd. Ossolineum, Wrocław – Gdańsk 1973.

30. *Komunikaty grupy „a.r.".* Przedm. J. Zagrodzki, Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki, Łódź 1974.
31. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939.* Red. A. Wojciechowski, Wyd. Ossolineum, Wrocław – Gdańsk 1974.

32. Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
33. *Materiały do dziejów awangardy.* Oprac. T. Kłak, w: *Archiwum Literackie*. T. XX. PAN IBL, Wyd. Ossolineum, Wrocław – Gdańsk 1975.
34. A. B. Nakov, *Stenberg. La periode «laboratoire» (1919–1921) du constructivisme russe. / The «Laboratory» Period (1919–1921) of Russian Constructivism,* Paris 1975.
35. M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, w: M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
36. A. Turowski, *Program estetyczny konstruktywizmu*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.

37. H. Anders, *Lata powojenne*, w: *Sztuka Łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1977.
38. A. Łabęcka, *Łódź – miasto awangardy (lata 1929–1939),* w: *Sztuka Łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1977.
39. W. Rotzler, *Konstruktive Koncepte – Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute,* Zürich 1977.
40. J. Zagrodzki, *Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego,* w: *Sztuka Łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa –Łódź 1977.

41. A. Turowski, *Utopia awangardy*, w: *Artium Quaestiones*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Seria Historia Sztuki nr 8, Poznań 1979.
42. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu,* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

43. U. Czartoryska, *Przestrzeń i czas jako wyzwanie. Dwie odpowiedzi*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań,* Muzeum Narodowe w Krakowie i Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
44. A. B. Nakov, *Abstrait/Concret. Art non–objectif. Russe et Polonais,* Transedition, Paris 1981.
45. *Sculptures in the Rijksmuseum Kröller–Müller.* Catalogue of the Collection published by the Rijksmuseum Kröller–Müller, Otterlo 1981.
46. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934),* Wyd. Ossolineum, Wrocław – Łódź 1981.
47. J. Zagrodzki, *Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro,* w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

48. *Źródła do historii awangardy.* Oprac. T. Kłak, w: *Archiwum Literackie*. T. XXIV. PAN IBL, Wyd. Ossolineum. Wrocław – Łódź 1981.

49. P. v. Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.
50. M. Sobieraj, *„Grupa krakowska" i sztuka rewolucyjna w punkcie wyjścia,* w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
51. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930.* Z rosyjskiego przełożyli J. Derwojed i J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

52. L. Dubenskaja, *Razkazywajet Nadia Leże. Powest,* Minsk 1983.
53. L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art,* Princeton University Press, Princeton 1983.
54. A. Turowski, *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku (sesja),* w: *Artium Quaestiones II,* Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Poznań 1983.

55. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
56. J. Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński i inni,* w: *Co robić po kubiźmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku.* Pod red. J. Malinowskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

57. J. Zagrodzki, *Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy.* Red. U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1985.

58. X. Deryng, *Le Tableau Absolu, mythe des années 20, L'Unisme de Strzemiński, les Abstractions I – La diffusion des abstractions,* Travaux XLVIII, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de St. Etienne, St. Etienne 1986.
59. U. Grzechca, *Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) und die konstruktivische Bewegung.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), Münster 1986.
60. M. Rowell, *Konstruktivismus,* w: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur -Raum-Konstruktion-Prozess.* Hrsg. Margit Rowell, München 1986.
61. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.).* Pod red. J. Maurin Białostockiej i J. Derwojeda. T. IV., Wyd. Ossolineum, Wrocław – Łódź 1986.

62. A. Król, *„Forma otwarta" – pierwsza nowoczesna koncepcja rzeźby,* w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

63. K. Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1929,* Flammarion, Paris 1988.
64. *Władysław Strzemiński in memoriam.* Pod red. J. Zagrodzkiego, Wyd. PP „Sztuka Polska" Oddział w Łodzi, Łódź 1988.

65. I. J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą,* Wyd. Lubelskie, Lublin 1989.
66. A. Płauszewski, *a.r. mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja,* Wyd. Łódzkie, Łódź 1989.

67. Y.-A. Bois, *Strzemiński and Kobro: In Search of Motivation,* w: *Painting as Model,* An October Book. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1990.

68. J. Ładnowska, *Sala neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile,* Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991.

69. J. Malinowski, J. Zagrodzki, *Wystawka polskoj grupy konstruktiwistow „Błok" w Rigie w 1924 godu,* w: *Cztienija Matwieja. Sbornik Dokładow i Materiałow po Istorii Łatwijskogo i Ruskogo Awangarda.* Czast pierwaja. Sostawitiel Irena Burzińska, Memorialnyj Muzej Teodora Załkalna, Riga 1991.
70. M. Sobieraj, *Wykrystalizowanie się Grupy Krakowskiej i jej wystawy,* w: *Leopold Lewicki i Grupa Krakowska (W latach 1932–1937).* Red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991.
71. N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim,* Res Publica, Warszawa 1991.

72. *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain,* Ed. Hazan. Paris 1992.
73. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939).* Wybrała, opracowała i przedmową opatrzyła J. Sosnowska, Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1992.

74. J. E. Bowlt, N. Misler, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Twentieth-century Russian and East European painting,* General Editor Irene Martin, Zwemmer, London 1993.
75. D. Folga-Januszewska, *Nowe teorie przestrzeni i czasu a nowe kierunki artystyczne lat 1905–1918,* w: *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
76. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX w. O roli słowa i obrazu,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1993.
77. *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin,* (kat. wyst.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993 (przedruk: wersja angielska).

78. U. Czartoryska, *Miara, światło, przestrzeń. Strzemiński i Le Corbusier,* w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji (zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi z okazji setnej rocznicy urodzin artysty),* Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994.
79. E. Franus, *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii,* w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji (zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi z okazji setnej rocznicy urodzin artysty),* Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994.
80. *Władysław Strzemiński 1893–1952,* (kat.wyst.) Kunstmuseum Bonn, Druck- und Verlagshaus Wienand, Köln 1994.
81. *Władysław Strzemiński, (*kat. wyst.) IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana 1994.

82. D. Lamberga, *Współpraca wystaw artystycznych w latach 1920–1930 XX,* w: *Łotwa-Polska. Materiały z międzynarodowej Konferencji naukowej,* Ambasada RP na Łotwie, Instytut Historii Łotwy Uniwersytetu Łotewskiego, Ryga 1995.
83. N. Strzemińska, *Arte amore e odio. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński e l'avanguardia polacca,* Libri Scheiwiller, Milano 1995.
84. A. Ziesche, *Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Sculpturen, Objekte, Installationen,* DuMont, Köln 1995.

85. J.-P. Bouillon, P.-L. Rinuy, A. Baudin, *L'Art du XX siècle 1900–1939*, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris 1996.

86. A. Nakov, *Bezpredmietnyj mir. Abstraktnoje i konkretnoje iskusstwo. Rosija i Polsza.* Pierewod z francuskogo E.M. Titarenko, Iskusstwo, Moskwa 1997.
87. R. Rochner, *Katarzyna Kobro. 100. Geburtstag am 26. Januar 1998, w: Berühmte Frauen. Kalender 1998 von L. F. Pusch,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.

88. A.Turowski, *Rytmologia stosowana*, w: idem, *Awangardowe marginesy,* Instytut Kultury, Warszawa 1998.

IV. Katalogi wystaw

1. *IZO – gosudarstwiennaja wystawka kartiny i skulptury,* Smolenskij Gubiernskij Otdieł Narodnogo Obrazowanija, Smolensk 1920.

2. *Polu mākslinieku apvienības „Bloks" un Rīgas mākslinieku grupas kopējās,* Izstades katalogs 16.XI. – 14.XII.1924, Pilsētas Mākslas Muzejā, Riga 1924.

3. *International Theatre Exposition,* New York 1926.
4. *1–sza Wystawa Grupy Artystycznej „Praesens".* Katalog, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1926 (mpis).

5. *Almanach. Katalog. Salon Modernistów. Malarstwo, rzeźba, architektura, meble, wnętrza, grafika,* ZZPAP, Warszawa 1928.
6. *Section Polonaise organisé par la Societé d'Echange Litteraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par le Cercle des Artistes Polonais à Paris. Salon d'Automne, Le Group Praesens,* Paris 1928.
7. *L'Art Polonais. Catalogue de l'Exposition au Palais des Beaux Arts de Bruxelles,* Bruxelles 1928–1929.

8. *Poolsche Kunst,* S: Gravenhage, Februari 1929, Gravenhage 1929.
9. *Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa,* Poznań 1929 (Wyd. II rozszerzone).

10. *Katalog Działu Sztuki Nr 1. Muzeum Miejskie Historji i Sztuki w Łodzi im. J. i K. Bartoszewiczów,* Wyd. Magistratu m. Łodzi, Łódź 1930.
11. *Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon Listopadowy 1930–1931,* IPS Kamienica Baryczków, Warszawa 1930.

12. *Katalog II objazdowej wystawy pod nazwą Salon Listopadowy 1930–1931,* Warszawa – Stare Miasto 32, Łódź – Galeria w Parku Sienkiewicza, Warszawa 1931.
13. *TPSP we Lwowie. Wystawa Wiosenna. Maj – Lipiec 1931. Objazdowa wystawa pod nazwą Salon Listopadowy,* Lwów 1931.
14. *Katalog Nr 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau,* Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, Pl. Wolności 1, Łódź (1932).
15. *Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon Zimowy,* grudzień 1931, styczeń – luty 1932, Warszawa 1931.

16. *7 Wystawa. Katalog wystawy prac Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi,* styczeń 1932, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 1932.
17. *Drukarstwo Nowoczesne. Katalog wystawy,* Łódź 1932.
18. *Katalog XIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Zrzeszenie Artystów Plastyków Łodzian oraz pośmiertna Włod. Krzyżanowskiego,* grudzień 1932 – styczeń 1933, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1932.

19. *Katalog Wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych, K. Mackiewicza, grupy Kolor, Kazimierz Dolny w malarstwie,* Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933.
20. *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych,* październik – listopad 1933, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1933.
21. *Katalog XX Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi,* grudzień 1933 – styczeń 1934, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1933.

22. *IV Salon Zimowy,* Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934.
23. *Katalog Wystawy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi,* Łódź 1934.
24. *Katalog XXVII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Związki Zawodowe Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Lwowie, Łodzi,* grudzień 1934 – styczeń 1935, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1934.

25. *Ulotka. Wystawa Grupy Krakowskiej,* Dom Plastyków, Kraków, luty 1935.
26. *Katalog XXXVI Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi,* styczeń 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa – Łódź, Park Sienkiewicza, Łódź 1936.
27. *Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa,* luty 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13, Pl. J. Piłsudskiego, Warszawa 1936.

28. *Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński,* Ośrodek Propagandy Sztuki Łódź, grudzień 1956 – styczeń 1957, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, Łódź 1956.

29. *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne. Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi, Henryk Stażewski,* Galerie Denise René, Paris 1957.

30. *Mondrian, de Stijl and Their Impact,* Marlborough – Gerson Gallery Inc., New York 1964.

31. *Peinture moderne polonaise. Sources et recherches,* Musée Galliera, Paris 1969.

32. *L'Art en Europe autour de 1925. A L'Ancienne Douane,* 14 Mai – 15 Septembre 1970, Ville de Strasbourg, Strasbourg 1970.

33. *Grupa „a.r.". 40–lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi,* Muzeum Sztuki, Łódź 1971.

34. *Constructivism in Poland 1923–1936. Blok, Praesens, „a.r.",* Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller–Müller Otterlo, Essen – Otterlo 1973.

35. *Kunst in Polen von Gotik bis heute,* Kunsthaus, Zurich 1974.
36. *Tendencje w sztuce łódzkiej,* Muzeum Narodowe, Warszawa 1974.

37. *Die 20er Jahre in Osteuropa. The 1920s in Eastern Europe,* Galerie Gmurzyńska, Köln 1975.
38. *Druk funkcjonalny. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki,* Muzeum Sztuki, Łódź 1975.
39. *Konstruktivismen i Polen 1923–1936,* Galleriet Kulturhuset, Stockholm 1975.

40. *Constructivisme polonais 1923–1936,* Musée d'Art Contemporain, Montréal 1977.
41. *Skulptur Ausstellung in Münster. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im. 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart,* Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1977.
42. *Tendenzen der zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung,* Neue Nationalgalerie, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1977.

43. *Konstruktywizm w Polsce 1923–1936 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi,* Biuro Wystaw Artystycznych, Bydgoszcz 1978.
44. *Abstraction – Création 1931–1936,* Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978.

45. *L'Avanguardia Polacca 1910–1978. S. I. Witkiewicz, Constructivismo, Artisti Contemporanei,* Roma–Genova–Venezia 1979.
46. M. Rowell, *The Planar Dimension. Europe, 1912–1932,* The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979.
47. *Modern European Sculpture 1918–1945. Unknown Beings and Other Realities,* Buffalo–Minneapolis–San Francisco 1979.
48. *Konstruktivizam u Polskoj 1923–1936. Grupe Blok, Praesens, „a.r.",* Muzej savremene umetnosti, Beograd 1979.

49. L. Vergine, *L'altra metà dell`avanguardia 1910–1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche,* Gabriele Mazzotta editore, Milano 1980.

50. L. Vergine, *Andra hälfen av avantgardet 1910–40,* Galleriet, Kulturhuset, Bokomotiv Förlags AB, Stockholm 1981.
51. *Grupa „Praesens" 1926–1939,* Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec – lipiec, Łódź 1981.

52. *Presénces polonaises. L'art vivant autour du musée de Łódź, Witkiewicz, constructivisme, les contemporains,* Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

53. *Constructivism in Poland 1923 to 1936,* Kettle's Yard Galery in association with Muzeum Sztuki, Łódź, Cambridge (1984).
54. *Rzeźba polska 1944–1984,* Galeria BWA „Arsenał", Poznań 1984.
55. *Sculptur im 20. Jahrhundert,* Merian–Park in Brülingen, Basel 1984.

56. *Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski – Tre Pionérer for Polsk Avant–Garde,* Fyns Kunstmuseum in association with the Muzeum Sztuki in Łódź, Odense 1985.

57. *XLII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Arte e Scienza. General Catalogue,* Venezia 1986.
58. *Qu'est–ce que la sculpture moderne?,* Centre Georges Pompidou, Paris 1986.

59. *„... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift" – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937,* Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, Düsseldorf 1987.

60. *Dada and Constructivism,* The Seibu Museum of Art, Tokyo 1988.

61. *Dada y Constructivismo,* Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1989.
62. *„a.r." Internationale Sammlung Moderner Kunst. Museum Sztuki, Łódź, Stiftung Hans Arp – Sophie Taeuber–Arp,* Stiftung Bahnhof Rolandseck, Rolandseck 1989.
63. *Katarzyna Kobro. Władysław Strzemiński,* Galeria Zapiecek P.P. „Desa", Warszawa (1989).
64. *L'Europa dei razionalisti. Pittura, scultura, architettura negli anni trenta,* Palazzo Volpi, San Francesco, Como. Ed. Electa, Milano 1989.
65. *Vision and Unity. Strzemiński 1893–1952 en 9 Hedendaagse Poolse Kunstenaars,* Muzeum Sztuki, Lodz, Van Reekum Museum, Apeldoorn 1989.
66. *Les Modernes Classiques à la Bastille,* Franka Berndt Bastille, Paris 1989.
67. *Konstruktivizmus Lengyelországban, a Muzeum Sztuki, Łódź kiállitása a Magyar Nemzeti Galériában,* Budapest 1989.

68. *Henryk Stażewski. Pionero Polaco del Arte Concreto,* Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1990.
69. *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts,* Museum Wiesbaden. 1. September – 25. November 1990, Verlag Weber & Weidemeyer GmbH & Co.KG, Kassel 1990.
70. *Paris 1930. Arte Abstracto. Arte Concreto – Cercle et Carré,* IVAM Centre Julio González, Valencia 1990.

71. *Salon de Mars 1991. Art moderne et contemporain,* Franka Berndt Bastille, Paris 1991.
72. *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi. Sześćdziesiąta rocznica Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej,* Galeria Zachęta, Warszawa 1991.
73. *Katarzyna Kobro 1898–1951,* Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 16. Juni bis 25. August 1991, Edition Wienand, Köln 1991.
74. *Artystki polskie. Katalog wystawy.* Koncepcja i scenariusz wystawy oraz redakcja naukowa katalogu Agnieszka Morawińska, Muzeum Narodowe, Warszawa 1991.
75. *Voices of Freedom: Polish Women Artists and the Avant–Garde, 1880–1990,* The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. 1991.
76. J. Simmen, *Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne,* Grosse Orangerie, Schloss Charlottenburg, Edition Cantz, Berlin 1991.
77. *Muzeum Sztuki w Łodzi 1931–1992. Collection – Documentation – Actualité,* Musée d'Art Contemporain, Lyon 1992.
78. *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922 –1927. Utopien für eine europäische Kultur,* Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen, Düsseldorf, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Düsseldorf 1992.
79. *Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932,* Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1992.
80. *De grote Utopie. De Russische Avant–garde 1915–1932: Die grosse Utopie. Die russische Avant–garde 1915–1932: The great Utopia. The Russian Avant–garde 1915–1932,* Stedelijk Museum, Amsterdam 1992.
81. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant–Garde, 1915–1932,* Guggenheim Museum, New York 1992.
82. *Polnische Avantgarde 1930–1990. Eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Muzeum Sztuki in Lodz,* 28. November 1992 – 24. Januar 1993, Berlin 1992.

83. J. Schilling, *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn. 125 Jahre Hochschule für angewandte Kunst,* Wien 1993.
84. *Partners,* 24 June – 18 September 1993, Annely Juda Fine Art, London 1993.
85. *Polish Constructivism: 1923–1936 from the Muzeum Sztuki, Łódź,* The Board of Governors of the Federal Reserve System and the National Bank of Poland, September 21 – November 12, 1993, Washington 1993.

86. *Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel – und Osteuropa,* Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 27. Mai – 16. Oktober 1994, Bonn 1994.
87. *Die neue Wirklichkeit, Abstraction als Weltenwurf,* Wilhelm–Hack Museum, Ludwigshafen 1994.

88. *Nowoczesna rzeźba polska. Wystawa inauguracyjna,* Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1995.
89. *Karo–Dame. Konstruktive, konkrete und radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute,* Aargauer Kunsthaus. Aarau 28. Mai bis 30. Juli 1995, Verlag Lars Müller CH, Baden 1995.
90. *Ideal Places. Ars Baltica Travelling Exhibition 1995–1997,* Lillehammer Kunstmuseum, Norway, Uddevalla 1995.

91. *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine.* Curated and edited by M. Catherine de Zegher, The Institute of Contemporary Art, Boston. The Kanaal Art Foundation, Kortrijk Flanders, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, England 1996.
92. *Portret – figura wieloznaczna. Malarstwo i rzeźba z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Katalog wystawy,* Gniezno 1996.

93. *Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929–1939. Exposition du 20 fevrier au 25 mai 1997,* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Ed. Flammarion, Paris 1997.

94. *Kobro,* Donajskis' Digital Gallery – Cyfrowa Galeria Magi i Jula Donajskich, Warszawa (1998).

Opracowała Zenobia Karnicka

Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Więckowskiego 36
90–734 Łódź

Dyrektor
Mirosław Borusiewicz

Wystawa
Katarzyna Kobro 1898–1951
W setną rocznicę urodzin
21.10.1998 – 17.01.1999

Komisarz wystawy
Janina Ładnowska

Koncepcja wystawy i katalogu
Zenobia Karnicka
Janina Ładnowska

Architekci wystawy
Sławomir Iwański
Tadeusz Majda

Redakcja katalogu
Elżbieta Fuchs
Zenobia Karnicka
Janina Ładnowska
Jacek Ojrzyński

Współpraca
Iwona Chlewińska
Tomasz Darnowski
Marta Ertman
Andrzej Miastkowski

Projekt graficzny katalogu, plakatu i logo wystawy
Krzysztof Tyczkowski

Na okładce
Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna 4,* 1929
i fotografia Katarzyny Kobro, ok. 1919

Dokumentacja i archiwum
Mirosława Motucka
Beata Bujanowska
Aleksandra Gembarowska

Sesja naukowa
Katarzyna Jasińska
Maria Morzuch
Magdalena Ujma–Gawlik

Edukacja
Maria Brewińska
Wojciech Goczkowski
Agnieszka Sowińska
Małgorzata Wiktorko

Promocja
Katarzyna Jasińska
Magdalena Ujma–Gawlik

Prace konserwatorskie
Elżbieta Cieślak
Anita Andrzejczak
Alicja Legucka
Magdalena Moskwa
Elżbieta Świekatowska

Sekretariat
Teresa Koprowska
Anna Stępień

Transport i ubezpieczenia
Elżbieta Fuchs
Andrzej Miastkowski

Realizacja transportu
W. Węgiełek „Renesans Trans", Warszawa

Ubezpieczenie wypożyczonych prac
Nordstern Versicherungen

Organizacja techniczna i montaż wystawy
Andrzej Modrzejewski
Krzysztof Francek
Marek Koprowski
Maciej Sobolewski
Paweł Sosnowski

Zdjęcia
Piotr Tomczyk
oraz
Archiwum Niki Strzemińskiej i Georga Kobro,
s. 17–30, 32–33, 37, 41, 57
Archiwum Dokumentacji Mechanicznej,
Warszawa, s. 51
Sabine i Christian Bernet,
Niemcy, s. 99
Centre Georges Pompidou,
Paris, s. 101
Sammlung Hoffmann,
Berlin, s. 98
Pracownia Reprograficzna
Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 53
Adam Rzepka, s. 115
Tadeusz Szklarczyk, s. 119 (góra)

Skład
Media Lab, Łódź

Druk
Drukarnia Księży Werbistów

© Muzeum Sztuki i Autorzy, 1998
Publikacja Muzeum Sztuki nr 178/98
ISBN 83–906130–9–3