



➤ Kompozycja wisząca 1, Katarzyna Kobro,  
(Konstrukcja wisząca 1), 1921/1972.  
Rekonstrukcja: Bolesław Utkin, Muzeum Sztuki, Łódź  
© Copyright by Muzeum Sztuki w Łodzi and  
Ewa Sapka Pawliczak

**Twórczość rzeźbiarska Katarzyny Kobro  
określana jest jako „obiektywna”. Artystka  
podejmuje w niej zagadnienia uniwersalne,  
nie odwołując się do tego, co dotyczy jej  
osoby, jej ciała i odczuć.**

## Grzegorz Sztabiński

Profesor zwyczajny w ASP w Łodzi. Zajmuje się działalnością naukową w zakresie estetyki i historii sztuki. Jest redaktorem naczelnym rocznika „Art Inquiry. Recherches sur les arts”. Jego działalność artystyczna obejmuje malarstwo, rysunek, instalacje i sporadycznie performance.



# Konstrukttywizm i re-konstrukttywizm w twórczości Katarzyny Kobro

**W** historii sztuki nowoczesnej dorobek artystyczny i teoretyczny Katarzyny Kobro łączy jest z dziejami konstrukttywizmu. W związku z tym jej prace z obu zakresów działalności rozpatrywane są przede wszystkim w kontekście innych zjawisk w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Historyzm ten nakazuje ocenianie ich poprzez zsynchronizowanie z koncepcjami właściwymi dla tego okresu oraz poszukiwanie analogii oraz różnic świadczących o odkrywczosci artystki. Dlatego Janusz Zagrodzki w swej pionierskiej monografii dotyczącej twórczości Kobro umieszcza ją najpierw w relacji do dorobku konstruktivistów rosyjskich, a potem poszukuje odniesień do analogicznych nurtów w sztuce Zachodu [1]. Yves-Alain Bois rozważał twórczość Kobro w kontekście ogólnych założeń modernistycznej koncepcji dzieła sztuki [2]. Szerzej do zagadnienia podszedł Andrzej Turowski, biorąc pod uwagę nie tylko kontekst sztuki, a uwzględniając również odpowiednie nurty myśli tego czasu. W najnowszych tekstach tego autora poświęconych Kobro analizowany jest np. aspekt „modernistycznej konstrukcji ciała” odniesiony do poglądów Karola Adamieckiego, polskiego inżyniera i ekonomisty, twórcy w latach 20. XX wieku polskiej szkoły taylorizmu. Z tego punktu widzenia „biomechaniczne ciało” jest „plastyczne regularnością rytmów” i „funkcjonalne precyzją harmonogramu” [3]. Wszystkie opracowania te w mniejszym lub większym

stopniu traktują więc dorobek artystyczny Kobro jako zjawisko historyczne. Przedrostek „re”, który poprzedza drugi składnik tytułu tego artykułu, zwracać ma natomiast uwagę na możliwość nawrotu, powtórzenia, ale również nowej perspektywy badawczej. Zgodnie z nią prace Kobro mogą być konfrontowane nie tylko z przeszłością, ale również z aktualnością. Konfrontacja ta może dotyczyć zarówno kontekstu sztuki współczesnej, jak i poglądów na zagadnienia teoretyczne podejmowane przez artystkę w jej dziełach rzeźbiarskich i pismach.

Twórczość rzeźbiarska Katarzyny Kobro określana jest jako „obiektywna”. Podkreśla się w ten sposób fakt, że artystka podejmuje w niej zagadnienia ogólne, uniwersalne lub społeczne, nie odwołując się do tego, co prywatne, co dotyczy jej osoby, jej ciała i odczuć [4]. Kobro wydaje się wówczas nieobecna w swych pracach. Wyjątkiem mają być rzeźby przedstawiające kobiece akty. Zwłaszcza trzy najwcześniejsze (jedyne tego typu w jej twórczości z okresu międzywojennego) są istotne z punktu widzenia podjętego tu zagadnienia. Powstały one w latach 1925–1927, a więc w czasie kształtowania przez artystkę nowej koncepcji rzeźby, nazwanej unistyczną [5]. Właśnie rzeźby unistyczne przywołuje się najczęściej wówczas, gdy chce się dowiedzieć, że dzieła artystki to rozważanie „obiektywnych” problemów dotyczących swobodnego przepływu przestrzeni z zewnątrz do wewnątrz rzeźby i w przeciwnym kierunku, kształtowania strefy >





↑ Akt (1), Katarzyna Kobro, Muzeum Sztuki, Łódź, 1925–1927  
© Copyright by Muzeum Sztuki w Łodzi and Ewa Sapka Pawliczak

rzeźbiarskiej za pomocą rytmu czasoprzestrzennego, zagadnień matematycznego określania proporcji, generowania czasu jako czwartego wymiaru itp. Jako ważny punkt odniesienia przyjmowane są wówczas poglądy, które Kobro przedstawiła, odpowiadając na ankietę pisma „Europa”. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że przyjęty w nich punkt widzenia wyznaczony został w pewnym stopniu przez sformułowane pytania. Dotyczyły one „obecnego stanu sztuki nowoczesnej” oraz „kierunku wysiłków i poszukiwań w sztuce nowoczesnej” uznawanych za najbardziej wartościowe. Sugerowana w ten sposób respondentce tematyka wypowiedzi była ogólna. Kobro podjęła tę sugestię i powołując się na osiągnięcia Boccioniego, Archipenki, Vantongerloo, van Doesburga i Malewicza, stwierdziła, że rzeźba

**„jest kształtowaniem przestrzeni. [...] Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Nie ma kilku rozwiązań; jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze” [6].**

Wykonanie rzeźby jest więc, podobnie jak w przypadku kwestii naukowych, nowym rozwiązaniem określonych zadań – w tym przypadku artystycznych.

Udzielając tej odpowiedzi, artystka z pewnością myślała także o własnych pracach, ale nie tylko. Uwzględniła dokonania innych artystów nowoczesnych. Można zastanowić się jednak, czy brała pod uwagę wszystkie aspekty swej własnej twórczości, zwłaszcza subiektywne. O *Aktach* z lat 1925–1927 Zenobia Karnicka pisze:

**„Modelowała je w glinie, bezpośrednio z natury, studiując najpewniej własne ciało, do czego upoważnia porównanie ich form z zachowanymi fotografiami osobistymi” [7].**

Ten cykl prac nie mieścił się w zarysowanym w odpowiedzi na ankietę „Europy” nurcie rozwoju rzeźby nowoczesnej. Karnicka zdecydowanie to podkreśla:

**„Akt ten i wszystkie nam znane [akty Kobro – G.S.] – pisze – 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 [...]” [8].**

A więc prace te można uznać albo za oboczny rodzaj twórczości, albo za zwrócenie uwagi na inne zagadnienie, dopełniające problematykę podejmowaną w równocześnie powstających *Kompozycjach przestrzennych*. Artystka zdaje się sugerować pierwszą możliwość. W odpowiedzi na ankietę pisma „Abstraction-Création” stwierdziła:

**„Działanie polegające na rzeźbieniu aktu daje emocje należące do porządku fizjologicznego lub seksualnego. Rzeźbię z natury, tak jak chodzi się do kina, aby lepiej odpocząć. Lubię bawić się, poprawiając to, co nie zostało dokończony w jakimkolwiek ruchu sztuki dawnej” [9].**

Sugeruje więc, że nie poszukuje tu nowych rozwiązań problemów, a najwyżej uzupełnia coś i dodaje do tego, co już zostało zrobione. Ale jednocześnie podkreśla osobiste, prywatne motywacje działań. Podobnie jak Strzemiński, w przypadku wczesnych wypowiedzi na temat powstawania swych prac zainspirowanych obserwacją rzeczywistości zewnętrznej, a więc odchodzących od zasad unizmu, wspomina ona o celach „wypoczynkowych” [10]. Wypowiedź ta wskazuje, że artystka nie ma jednoznacznego poglądu na powody rzeźbienia aktów. Dlatego istotna wydaje się sugestia Karnickiej, która, komentując akty Kobro w rocznicowym katalogu, pisała:

**„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 zało-**



zeń unizmu przez otwarcie na przestrzeń zdolnej do włączania się w nieskończoność. Akty analizowane z tego punktu widzenia ujawniają nam niezbadany aspekt teorii unizmu” [11].

Najwcześniejsze znane rzeźby artystki to *Konstrukcje wiszące*. Pierwsza z nich pochodzi z 1921 roku, druga datowana jest na przełom 1921 i 1922 roku. Analizuje się je zwykle na tle kontaktów, jakie Strzemiński i Kobra utrzymywali w swych smoleńskich latach z Kazimierzem Malewiczem. Twórca suprematyzmu w tym okresie zainteresowany był kosmosem i astronomią. Zmierzał do połączenia swych bezprzedmiotowych wizji z najbardziej uniwersalnymi zasadami rzeczywistości. W ten sposób odczytywane są też zwykle wczesne rzeźby Kobra. Dostrzega się w nich pragnienie oderwania się człowieka od ziemi oraz uwolnienia dzieł od uwarunkowań związanych z prawami grawitacji. Jak pisze Janina Ładnowska, współcześnie rzeźby te są zwykle eksponowane i reprodukowane w pobliżu wiszących konstrukcji Aleksandra Rodczenki, prac braci Sternbergów i konstrukcji przestrzennych Konstantego Miedunickiego, a więc artystów związanych z ideami konstruktywizmu. Autorka uważa, że 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 napięcie, jak ma to miejsce u Katarzyny Kobra” [12].**

Można też dodać, co będzie istotne z punktu widzenia dalszej części prowadzonych tu rozważań, że rzeźby wiszące Rodczenki mają układ koncentryczny – złożone są w przypadku każdej pracy z podobnych mniejszych i większych kształtów (prostokątów, kół, elips) rozmieszczonych w sposób akcentujący centrum układu. Tymczasem *Konstrukcje wiszące* Kobra mają kompozycję zdecentrowaną. Podobnie analogie z rzeźbami Sternbergów i Miedunickiego są tylko częściowe. W pracach obu artystów mamy do czynienia z konstrukcjami raczej technologicznymi i inżynierskimi, które, jak pisze Ładnowska, przypominają logiczne struktury ówczesnych rozwiązań inżynierskich i takie może było źródło ich inspiracji. Poza tym ich elementy składowe

**„przekłuwają się nawzajem, wylatują w przestrzeń, sprężone łuki podtrzymują kręgi, wyrzucone jakby z niewidzialnego ośrodka kierowania, kolor dodaje niespodziewanej ekspresji. Konstruktywistyczny barok – powiedzieliby Katarzyna Kobra i Strzemiński, gdyby wówczas pisali *Kompozycję przestrzeni*” [13].**

Natomiast, co podkreśla Ładnowska, Kobra w swych rzeźbach wiszących tworzy układy, gdzie przestrzeń „przyjmuje i obejmuje” kształty. Jest ona „miękką, lecz dynamiczną” [14].

Jak artystka widzi swe miejsce w tej przestrzeni? Rzeźby są zawieszane u sufitu galerii, a więc nie przewiduje się z nimi bezpośredniego kontaktu innego niż wzrokowy. Czym mogą więc przyciągnąć uwagę widza, skłaniając go, żeby się do nich zbliżył i zatrzymał na jakiś czas? W przypadku *Konstrukcji wiszącej (1)* mamy do czynienia, jak pisze Janusz Zagrodzki, z „wymagowanym aerostatem, utrzymywanym w określonym położeniu przy pomocy ruchomego statecznika” [15]. Czy – jak chce autor tekstu – jest to „ureczywistnienie idei Malewicza”? Opisując rzeźbę, Zagrodzki zauważa:

**„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 kontreakcje” [16].**

Ogólnie rzeźba prowokuje skojarzenie z balonami, za pomocą których wznoszono się w powietrze od początków XVIII wieku. Natomiast nie kojarzy się z samolotami czy raketami, które stanowiły źródło inspiracji rosyjskich konstruktywistów. Poza tym zastosowanie statecznika przywodzi na myśl to, co stanowiło istotny przedmiot uwagi konstruktorów balonów powietrznych, wolno poruszających się w przestrzeni. O ile w przypadku samolotu lub rakiety najważniejszą sprawą jest zmniejszenie oporu powietrza ograniczającego dynamikę lotu, w przypadku balonu istotne jest zachowanie równowagi w czasie przemieszczania się, osiąganego poprzez wzajemną redukcję napięć.

Czyżby więc Kobra polemizowała z obrazem współczesnej techniki, do którego odwoływali się konstruktywiści? Sądzę, że brała raczej pod uwagę inny sposób pojmowania przestrzeni. Ważne były dla niej nie cechy ilościowe, takie jak zasięg czy szybkość pokonywania odległości, a jakościowe, czyli miękkość gwarantująca swobodę lotu, ale zarazem łagodny dynamizm umożliwiający jego rozległość, brak przeszkód, poczucie swobody poruszania się. Przestrzeń tak pojęta, zgodnie z trafnym określeniem Ładnowskiej, „przyjmuje” i „obejmuje”. Można to skojarzyć z cechami kobiecymi, w przeciwieństwie do „męskiego” przekłuwania przestworzy, wdzierania się w nie, pokonywania, przebijania ich. W porównaniu z rzeźbami wiszącymi Rodczenki, Sternbergów czy Miedunickiego *Konstrukcje wiszące* Kobra można by uznać za przykłady „estetyki kobiecej” [17], różnej od „męskiego” modelu twórczości modernistycznej. >



Przedstawione tu cechy przestrzeni, właściwe dla najwcześniejszych rzeźb Kobro, szczególnie wyraźnie można zauważyć w przypadku *Konstrukcji wiszącej (2)*. Ładnowska pisze o niej:

„Rzeźba sporządzona jest z wygiętej prawie kolistości taśmy metalowej, kształt spręża 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 suprematystyczne znaki – krzyżyk i na końcu kółko” [18].

Mamy więc do czynienia w tym przypadku z dwoma rodzajami elementów. Głównym jest taśma metalowa – elastyczna, wygięta, sprężona, drgająca przy najmniejszym ruchu powietrza. Wizualnie przecina ją prosta, ukośnie umieszczona linia, która okazuje się przy dokładniejszym oglądzie małą piłką, najprawdopodobniej przeznaczoną do cięcia metalu. Czy kontrast tych dwóch metalowych składników, zarówno pod względem wizualnym (połyskliwa, wygięta taśma i matowa, prosta piłka o zębatych brzegach), jak i użytkowym (taśma oddziałująca estetycznie i praktyczny przyrząd domowego użytku), pojawił się w pracy Kobro przypadkowo? Cechy ich można również kojarzyć z tym, co kobiece i męskie. Także znaki – krzyż i koło – dają się interpretować przez odniesienie do suprematyzmu, ale można też próbować je zrozumieć w kontekście psychoanalizy [19]. Jeśli przyjąć tę sugestię, w ciekawy sposób będzie ona łączyła się ze wskazywanymi wyżej cechami przestrzeni wczesnych prac Kobro: dynamiczną miękkością, która przyjmuje i otacza kształty, choć czasem bywa przez nie przebijana lub rozrywana.

Rozpoczęte trzy lata później *Rzeźby przestrzenne* oparte są na układach elementarnych kształtów geometrycznych – głównie prostokątów, choć niekiedy, w ograniczonym zakresie, stosowane są półkola i płaszczyzny faliste [20]. Układ elementów podporządkowany zostaje zasadom „rytmu czasoprzestrzennego”. Przestrzeń ulega podziałowi. Nie prowadzi to jednak do całkowitego wydzielania obszarów i zamykania ich. Zasadę budowy tych prac artystka określiła lapidarnie, odpowiadając na ankietę „Abstraction-Création”: „Tendencją kompozycji w przestrzeni jest zjednoczenie z przestrzenią” [21]. Twierdzenie to przypomina wcześniejszy o dwa lata pogląd, wyrażony w napisanej wspólnie ze Strzemińskim książce. Tam jednak teza rozwijana była w kierunku poszukiwania istoty rzeźby [22]. Tym razem artystka uwzględniła porównanie z maszyną. „Każda maszyna – pisze – osiąga swój cel za pomocą ruchu, który tnie przestrzeń” [23]. W świetle tej uwagi można wnioskować, że tendencja występująca w rzeźbie, polegająca na ustalaniu granic (oddzielaniu

przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej), opisana w *Kompozycji przestrzeni*, ma cechy mechaniczne. Jednak w następnym punkcie swej wypowiedzi w ankiecie Kobro pisze:

„Lmitowanie maszyny jest równie szkodliwe, jak naśladowanie świata zwierzęcego” [24].

Można to uznać za negatywną konkluzję wyprowadzoną z doświadczeń związanych z *Rzeźbami abstrakcyjnymi*, w których próbowała zastępować kształty geometryczne kształtami organicznymi. Artystka wskazywała, że zjednoczenia z przestrzenią należy szukać w inny sposób. Ten nowy kierunek wskazywały reprodukowane w „Abstraction-Création” dwie rzeźby Kobro z nowego cyklu *Kompozycji przestrzennych*. Zwięzłe rozwinięcie teoretyczne tej propozycji przedstawione było natomiast w odpowiedzi na ankietę „Europy”:

„Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią” [25].

Zatem nie wystarczają już wcześniejsze propozycje zadowolenia rzeźby w przestrzeni, ulokowania jej w obszarze, który ją przyjmuje. Tym razem decyzja jest radykalna – należy wejść w przestrzeń i doprowadzić do określonego jej ukształtowania. Można to osiągnąć dwoma sposobami. Pierwszy nawiązywał do dynamicznych napięć właściwych dla *Kompozycji wiszącej (2)*. We wczesnych *Rzeźbach przestrzennych* z 1925, 1930, 1931 roku pojawiały się półkolistości albo faliście sprężone kawałki blachy. Właściwa była dla nich możliwość zmiany kształtu lub układu i w ten sposób sugerowały interakcję z przestrzenią. Towarzystwo im kompozycje stworzone z prostokątów, które, sugerując ograniczanie przestrzeni, pozostawiały ją zawsze otwartą. Właśnie ta tendencja, występująca jako wyłączna w niektórych pracach (np. *Kompozycji przestrzennej (2)* z 1928 roku), stała się dominująca i jej głównie dotyczyły komentarze, jakimi później opatrywano rzeźby Kobro.

Co charakteryzuje przestrzeń właściwą dla *Kompozycji przestrzennych*? Strzemiński i Kobro wymieniają ich cechy w książce *Kompozycja przestrzeni*, prezentując je jako podstawowe i uniwersalne. Piszą więc, że jest ciągła, nieprzerwana, jednolita, nieograniczona, jedna i jednakowa, równomierna [26]. Akcent zostaje więc położony na cechy inne niż akcentowane wcześniej. Przestrzeń ta nie jest miękka, nie przyjmuje, nie obejmuje. Stanowi obiektywny obszar, którego częściom działanie ludzkie może nadać charakter miejsca zamkniętego lub otwartego, ograniczonego (ograniczającego) lub wolnego. Przestrzeń staje się dzięki działaniom człowieka określona, staje się miejscem. W latach 20. lub 30. XX wieku zagadnienie to nie było szerzej rozwijane w filozofii i teorii sztuki. Jeśli podejmowano



➤ Kompozycja przestrzenna (4), Katarzyna Kobro, Muzeum Sztuki, Łódź, 1929  
© Copyright by Muzeum Sztuki w Łodzi and Ewa Sapka Pawliczak

kwestię relacji przestrzeni i działań ludzkich, to sprowadzano problem do funkcjonalnego i ekonomicznego zagospodarowania obszarów. Z tej perspektywy interpretowano także prace Kobro, podkreślając ich znaczenie, np. dla nowej architektury. Sama artystka w pisanych tekstach zdawała się podzielać ten punkt widzenia. Współczesna refleksja nad przestrzenią wydaje się zmierzać w innym kierunku. Podstawę tzw. zwrotu przestrzennego (*spatial turn*), przejawiającego się obecnie w różnych dziedzinach humanistyki, jest zaakcentowanie różnorodności miejsc. Michel Foucault, jeden z pionierów tej koncepcji, dokonał krótkiego zestawienia trzech sposobów podejścia do przestrzeni. W średniowieczu akcentowano hierarchię, opozycje, przecinanie się miejsc – czyli to, co związane z lokalizacją. Galileusz ustanowił przestrzeń nieskończoną i nieskończenie otwartą.

**„W tej przestrzeni – pisał Foucault – średniowieczne miejsce zostało w pewien sposób rozpuszczone, miejsce rzeczy nie było już więcej niczym innym jak punktem w ruchu, podobnie jak spoczynek rzeczy nie był niczym innym jak jej nieskończenie spowolnionym ruchem. Innymi słowy, zaczynając od Galileusza i XVII wieku, rozciągłość zastąpiła umiejscowienie”.**

Natomiast dzisiaj, według francuskiego filozofa, dominacja rozciągłości została zastąpiona przez usytuowanie (*emplacement*). Przestrzeń uważana jest za zróżnicowaną, a

**„sytuowanie określane jest przez stosunki bliskości między punktami lub elementami” [28].**

Z którą z tych koncepcji można powiązać przestrzeń występującą w rzeźbach Kobro z drugiej połowy lat 20. i początku 30., będącą przedmiotem jej refleksji teoretycznych? Wydaje się, że najbliższe jest jej drugie z przedstawionych stanowisk. Przytaczane wcześniej, odnoszone do przestrzeni cechy – takie jak: ciągła, nieprzerwana, jednolita, nieograniczona – wydają się być zgodne z koncepcją Galileusza. Zgodność ta dotyczy również kwestii rozciągłości. Rzeczy nie określają wyraźnych granic przestrzeni, a traktowane są jako „nieskończenie spowolniony ruch”. Należy też zauważyć, że Kobro i Strzemiński odwołują się do „natury przestrzeni”, z którą niezgodne jest podkreślanie wyjątkowego charakteru pewnych obszarów, począwszy od podziału na sacrum i profanum, poprzez wszystkie wymienione przez francuskiego autora opozycje. Zwykle uważa się, że nadają one barwności i bogactwa życiu, pozwalając człowiekowi na swobodny wybór i przemieszczanie się. Tymczasem Kobro i Strzemiński uważają, że wybór miejsc „gatunkowo innych” związany może być z dominacją i ryzykiem zniewolenia. Obok dostarczających poczucie bezpieczeństwa, satysfakcji, rozrywki itp. są takie obszary, które Foucault określa jako „heterotopie dewiacji”: więzienia, szpitale psychiatryczne, domy starców, sanatoria itp. Są one odmienne od innych miejsc, a ich powstawanie uzasadniane jest potrzebą lokowania w nich jednostek wykazujących odchylenia od tego, co uznane za przeciętne lub od wymaganej normy. W miejscach tych obowiązują zasady postępowania odbiegające od wolności zachowań. Francuski filozof poświęcił im uwagę w niektórych ze swych prac, wiążąc wspomniane ograniczenia z obowiązującym tam podziałem przestrzeni. >





Najstłynniejszą analizą tego typu są rozważania, których punkt wyjścia stanowi koncepcja *Panopticonu* stworzona w końcu XVIII wieku. Miało to być łagodne, ale skuteczne więzienie oparte na wykorzystaniu przemysłowych zasad konstrukcyjnych. Koncepcja budowli została oparta na zasadzie koła, w którego centrum umieszczono również okrągłą wieżę dla strażników. Jak wiadomo, filozofowie i architekci od wieków zachwycali się kształtem kolistym, twierdząc, że jest najdoskonalszy ze wszystkich, najbardziej zwarty i pojemny. Tym razem wzięte zostają pod uwagę inne cechy tej figury, które można określić jako związane z dominacją, ograniczeniem i zniewoleniem. Wieża strażnicza umieszczona w środku *Panopticonu* pozwala obserwować więźniów rozmieszczonych w celach znajdujących się na zewnętrznym okręgu. Zajmowanie tego miejsca stwarza więc natychmiast przewagę, która wzmocniona zostaje systemem zastłon i żaluzji w oknach wieży, co nie pozwala więźniom na obserwowanie strażników. Ta asymetria powoduje, że więźniowie, nie wiedząc, czy są oglądani, czy nie, samodyscyplinują się.

Foucault określa zasadę *Panopticonu* jako „analityczne zagospodarowanie przestrzeni” [29]. Wśród ilustracji dołączonych do książki zobaczyć można grafikę pochodzącą z pracy N. Harou-Romain *Projekt zakładu penitencjarnego* z 1840 roku, ukazującą więźnia modlącego się przed centralną wieżą nadzoru. Wieża strażnicza staje się dla niego siedzibą bóstwa sprawującego nad nim władzę, a może samym obserwującym go nieustannie bóstwem. Inna ilustracja wskazuje na analogie między panoptyczną organizacją przestrzeni i uczelnianą aulą wykładową. Wspólną cechą jest nierównomierność w rozplanowaniu przestrzeni, stwarzająca uprzywilejowane miejsca i możliwość nieustannej obserwacji wszystkich słuchaczy. Dlatego Foucault pisze:

**„Z tego też względu władza zewnętrzna może pozbyć się nieco fizycznej ociążałości; zmierza ku niecielesności, a im bardziej zbliża się do tej granicy, tym trwalsze, głębsze, ustalone raz na zawsze i bez przerwy odnawiane są jej efekty – ustawiczna wiktoria, która unika wszelkiej konfrontacji fizycznej i gdzie wszystko przesądzone jest z góry” [30].**

To „przesądzenie z góry” osiągnięte jest w sposób pewny przez organizację przestrzeni, która wyznacza miejsca w zależności od statusu społecznego i funkcji, organizuje zachowania poszczególnych jednostek, w niewidoczny sposób wpływa na kierunki ich działań. Oczywiście ten sposób „organizacji” nie zawsze jest uzasadniany przez wskazanie celu, jakim jest zagwarantowanie władzy i jej utrzymywanie – co miało miejsce w przypadku Benthamowskiego *Panopticonu*. Bardzo często, a może nawet najczęściej – na co zwraca uwagę Foucault – panoptyczny

charakter podziału przestrzeni jest ukrywany, maskowany przez podkreślanie walorów estetycznych lub funkcjonalnych. I w tym momencie wracamy do rzeźb Katarzyny Kobro. Czy artystka proponuje w nich nową wersję *Panopticonu*?

Już we wczesnych pracach, na co wskazywałem, Kobro, nawiązując do problematyki i elementów Malewiczowskich, starała się uwolnić od zimnego uniwersalizmu i kosmizmu, sytuując rzeźby w przestrzeni miękkiej, choć dynamicznej, która nie opiera się wiszącym kształtom, a przyjmuje i obejmuje je. W późniejszych *Kompozycjach przestrzennych* właściwości te zanikają. Przestrzeń zostaje poddana racjonalnym działaniom organizacyjnym i połączona z ruchami, jakie może w niej (fizycznie lub mentalnie) wykonywać człowiek. Pojawia się idea funkcjonalizmu. Nie jest to jednak funkcjonalizm panoptyczny. Określenie to odnoszę do sytuacji, gdy działania ludzkie są nie tylko określone i uzgodnione, a również składają się na obieg zamknięty. Więzień *Panopticonu* nie był przykuwany łańcuchami do ściany celi, mógł poruszać się (dlatego Bentham zachwycał się, że koncepcja jego jest tak humanitarna), jednak opisywany podział przestrzeni powodował, że mając świadomość bycia obserwowanym, nie korzystał ze swobody zachowań, podporządkowywał się ustalonym zasadom. Rzeźby Kobro są antypanoptyczne w tym sensie, że nie ma w nich układu podporządkowującego wszystkie obszary wyznaczone przez nie jednemu punktowi obserwacji. Nie ma możliwości jednoczesnego śledzenia tego, co dzieje się we wszystkich wyznaczonych przez nie obszarach. Jednocześnie zaś skonstruowane są racjonalnie i funkcjonalnie, ale nie przez rozum inwigilujący, który pragnie zachowywać w każdej chwili kontrolę, nie przez rozum, który pragnie wprowadzić podporządkowanie i zniewolenie. Dlatego, jak podkreślali Strzeмиński i Kobro w *Kompozycji przestrzeni*, nigdzie nie powstają tu nieprzekraczalne granice – z każdej sytuacji, w dowolnym fragmencie rzeźby można opuścić stworzoną konstrukcję i wyjść w przestrzeń wolną i nieskończoną. Uważam, że właśnie ten aspekt rzeźb Kobro w największym stopniu związany jest ze współczesną mentalnością otwartą na wkraczanie w nowe przestrzenie i unikającą za wszelką cenę zamknięcia i ograniczenia. Stanowi to tę cechę, która przekracza horyzont koncepcji człowieka zakładanej w konstruktywizmie historycznym i otwiera propozycje artystyczne i intelektualne Kobro na dialog ze współczesnością. ■

## Przypisy

1. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1984.
2. Y.-A. Bois, *In Search of Motivation* [w:] tegoż, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1990.
3. A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 130.
4. Do zagadnień tych nawiązywała już w latach dziewięćdziesiątych Ewa Franus, nie prowadząc jednak szczegółowych analiz prac Kobro (por. np. artykuł *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*, [w:] *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji*, red. J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 134–138).
5. Nazwa ta zaproponowana została przez Kobro i Strzemińskiego w książce *Kompozycja przestrzeni* opublikowanej w 1931 roku. Pierwsza *Kompozycja przestrzenna* Kobro powstała w 1925 roku, a pierwsza *Rzeźba przestrzenna* datowana jest na lata 1927–1931 (por. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych, wprowadzenie, wybór i opracowanie* G. Sztabiński, UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 77).
6. K. Kobro, odpowiedź na ankietę, „Europa” 1929, nr 2, s. 60.
7. *Katarzyna Kobro. 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, red. Z. Karnicka, J. Ładnowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 128.
8. Tamże, s. 128.
9. K. Kobro, odpowiedź na ankietę, „Abstraction-Création” 1933, nr 2, s. 27.
10. Warto jednak zauważyć, że *Pejzaże morskie* i *Pejzaże łódzkie*, których dotyczyło to sformułowanie, stały się z czasem punktem wyjścia koncepcji powidoków i koncepcji dziejów sztuki rozwiniętej w *Teorii widzenia*.
11. *Katarzyna Kobro. 1898–1951...*, dz. cyt. s. 128.
12. J. Ładnowska, *Katarzyna Kobro zarys twórczości*, [w:] *Katarzyna Kobro. 1898–1951...*, dz. cyt., s. 63.
13. Tamże, s. 63.
14. Tamże.
15. J. Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, [w:] *Katarzyna Kobro. 1898–1951...*, dz. cyt., s. 75.
16. Tamże, s. 75.
17. Por. np. S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 123–158.
18. J. Ładnowska, dz. cyt., s. 63.
19. Współczesna artystka polska Magdalena Samborska w pracy nawiązującej do tej rzeźby Kobro interpretuje kółko i krzyżyk jako składniki stosowanego w biologii symbolu tego, co żeńskie – kółka z krzyżykiem (por. jej film z 2017 roku *Zagięcie czasoprzestrzeni*).
20. Przykładem rzeźby stworzonej całkowicie z kształtów organicznych jest *Kompozycja przestrzenna (9)* z 1933 roku.
21. K. Kobro, odpowiedź na ankietę „Abstraction-Création”, dz. cyt., s. 27.
22. „Jedność rzeźby w przestrzeni jest prawem podstawowym rzeźby” (K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, dz. cyt., s. 54).
23. K. Kobro, odpowiedź „Abstraction-Création”, dz. cyt., s. 27.
24. Tamże, s. 27.
25. K. Kobro, odpowiedź na ankietę, „Europa”, dz. cyt., s. 60.
26. Tę charakterystykę przestrzeni analizowałem w referacie wygłoszonym w 1998 roku podczas konferencji zorganizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi z okazji setnej rocznicy urodzin artystki. Rozszerzona wersja tego tekstu znajduje się w mojej książce: *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 105–118.
27. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniask-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 118.
28. Tamże, s. 118.
29. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia – Spacja, Warszawa 1993, s. 244.
30. Tamże, s. 244.

## ABSTRACT

## CONSTRUCTIVISM AND RE-CONSTRUCTIVISM IN THE ARTWORK BY KATARZYNA KOBRO

Katarzyna Kobro's artistic and theoretical oeuvre is most often discussed within the framework of the history of Constructivism. The prefix "re" used in the second component of the title of this article is to draw attention to other interpretative possibilities. They take into account either the characteristics of the artist's works that have been ignored earlier or different, contemporary interpretative contexts. The characteristic features of Kobro's sculptures considered here are their smooth integrating into the space (instead of breaking through and conquering typical of Constructivism) and the openness of the possibility to move around in it (instead of directing and disciplining movements). The contexts taken into consideration in this respect are "female aesthetics" and Michel Foucault's critical reflections on the role of space in Jeremy Bentham's "Panopticon" idea. Both these interpretative perspectives aim at emphasizing the need for freedom in Kobro's sculptures, instead of the previously emphasized features of economics and functionalism.