

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1371-999X](https://orcid.org/0000-0003-1371-999X)
UNIwersytet Łódzki

POWROTY DO KOBRO: REKONFIGURACJE MITU I FIGURA „WIELKIEJ ARTYSTKI”

Słowa kluczowe: mitologia artysty, historiografia sztuki, biografia społeczna, Linda Nochlin, Katarzyna Kobro

Keywords: the myth of an artist, art historiography, social biography, Linda Nochlin, Katarzyna Kobro

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest recepcji postaci Katarzyny Kobro – przemianom w historiograficznych sposobach podejścia do artystki i jej biografii, a także odwołaniom do niej we współczesnych praktykach kuratorskich i projektach artystycznych. Kontekstem tych rozważań jest rozpoczęta przez Lindę Nochlin dyskusja nad kwestią mitologizowania indywidualnej twórczości i pytanie, w jaki sposób feministyczne myślenie pozwala zmodyfikować dawniejsze pojmowanie „artystycznej wielkości”.

Abstract: The article is devoted to the reception of Katarzyna Kobro – changes in historiographic approaches to the artist and her biography, as well as references to her in contemporary art projects and curatorial practices. The context of these considerations is the discussion initiated by Linda Nochlin on the issue of mythologizing individual creativity and the question of how feminist thinking helps to modify the older understanding of “artistic greatness”.

Stawiając w tytule swojego eseju z 1971 r. pytanie: „dlaczego nie było wielkich artystek?”¹, Linda Nochlin celowo posłużyła się potocznym, naiwnie brzmiącym sformułowaniem, by zwrócić uwagę na warstwę kulturowych presupozycji, zapisanych i utrwalonych w samym języku. „Wielki artysta” to kategoria spoza dyskursu nauki, zakorzeniona jednak w społecznej wyobraźni. Odbija się w niej zarówno zachodnia „konceptcja indywidualnych osiągnięć opartych na wolnej przedsiębiorczości”², jak i swoiście ahistoryczne pojęcie sztuki jako domeny ponadczasowych wartości i znaczeń. Ponieważ owa wizja jednostkowego geniuszu ograniczała się tradycyjnie do męskiej części społeczeństwa, twórcze wysiłki kobiet pozostawały skazane na domniemaną podrzędność; historiografowie je pomijali lub umieszczali na marginesie. Nochlin przekonywała, że celem artystek – i zajmujących się nimi badaczek – nie powinno być dążenie do owej abstrakcyjnej „wielkości”, lecz raczej zerwanie ze stojącym za nią schematem, ujawnienie instytucjonalnych i dyskursowych mechanizmów, które służyły reprodukcji przywileju. Pisała to jednak w czasie, kiedy o postaciach ważnych artystek niewiele jeszcze mówiono i mało kto się nimi interesował. Dziś tytułowe pytanie z jej eseju nie

¹ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News”, 1971, nr 9, s. 22–39, 67–71.

² L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „Ośka”, 1999, 3, s. 55.

jest tak oczywiste jak niegdyś. Role po części się odwróciły i celebrowanie postaci artystek – tych „wielkich” i tych mniej znanych – nie jest niczym zaskakującym³. Czy to przywiązanie do wyobrażenia jednostkowej wyjątkowości świadczy o porażce krytycznego projektu Nochlin? Czy eksponowanie zmarginalizowanych dawniej artystek i ich życiorysów to kompromis ze światem popkultury, kwestia rynkowego popytu? Czy stawiając „wielką artystkę” w miejscu „wielkiego artysty” (lub obok) powielamy te same myślowe schematy, czy zmiana rodzaju wprowadza różnicę, przekształca wyjściowy układ odniesienia? Wychodząc od dyskusji, która narosła wokół tych kwestii w obszarze feministycznej historii sztuki, skupię się na jednostkowym przypadku – recepcji twórczości Katarzyny Kobro, związanych z nią dyskursach i wyobrażeniach. Współczesne kulturowe „użytki” z Kobro i jej dzieła poświadczają z jednej strony związany z szeroką rozpoznawalnością proces komodyfikacji artystycznych i stylistycznych skojarzeń, z drugiej podnoszone w nich wątki biograficzne sprawiają, że w polu sztuki pojawia się przestrzeń na to, co dawniej było wykluczane i nieważniane. Ten drugi kierunek myślenia charakterystyczny jest zwłaszcza dla odwołujących się do Kobro realizacji artystycznych i kuratorskich. W praktykach tych, funkcjonujących na pograniczu historii sztuki, można być może dostrzec element mitologizacji, odmienny jednak od znanego z historiografii mitu artysty-geniusza.

MIEDZY SPOŁECZNĄ A FEMINISTYCZNĄ HISTORIĄ SZTUKI

Ironiczne uwagi Nochlin na temat mitu Wielkiego Artysty były w istocie rewersem tego, co zgłaszała w swoim tekście jako aktualną metodologiczną potrzebę: krytycznego badania instytucji sztuki i jej usytuowania w społecznej strukturze. Nawet jeśli ów mit – pokutujące od czasów antycznych, od Pliniusza przez Giorgia Vasarię, wyobrażenie „samorodnego geniusza” – stanowił dziedzictwo przednaukowej historiografii, to jej zdaniem historia sztuki pozostaje podatna na jego wpływ, dopóki traktować będzie społeczne i instytucjonalne konteksty jako „zewnętrzne” wobec artystycznej praktyki. W swojej argumentacji Nochlin wykorzystwała efekty badań Ernsta Krisa i Ottona Kurza z pracy *Die Legende vom Künstler* (1934), skrupulatnie porządkującej retoryczne topoty powtarzane w nowożytnych biografiach artystów: cudowne dziecko, odkrywca i pionier otwierający nowe szlaki, wizjoner obdarzony nadludzką inwencją i wyobraźnią. Kris i Kurz tropili te mitologemy w tonie neutralnej naukowości, choć zauważali również ich związki z wyobrażeniem męskiej potencji seksualnej i z ogólną „aurą władczości i tajemnicy”⁴. Nochlin poszła krok dalej, sugerując, że ten system wyobrażeń oddziałuje wciąż w obszarze współczesnej historii sztuki: „WIELKI – pisała – to honorowy tytuł, jakim się szafuje w akademickich monografiach poświęconych artystom. Wielki Artysta to artysta obdarzony «geniuszem», sam geniusz natomiast jest rozumiany jako ponadczasowa, tajemnicza siła, która ujawnia się w Wielkim Artyście”⁵. Postąpiła poniekąd jak Barthes’owski „mitolog” – obnażając jeden z tych momentów, w którym „kultura przebiera się za naturę” i przypominając, że za każdorazowym objawieniem artystycznej wielkości kryje się długi łańcuch instytucjonalnych determinant i dyskursywnych zapośredniczeń. Zamiast celebrować stare rytuały świata sztuki i podtrzymywane w ten sposób hierarchie, Nochlin zalecała „przyjęcie chłodnego, nieosobistego, socjologicznego podejścia, zorientowanego na badanie instytucji społecznych”⁶. Co ciekawe, postawiła ten postulat jeszcze przed Timothyem Jamesem Clarkiem i jego głośnym tekstem *The Conditions of Artistic Creation* (1974), w którym autor pisał: „potrzebujemy faktów na temat patronatu, rynku sztuki, statusu artysty i struktury artystycznej produkcji”⁷. Społeczna historia sztuki, jak pamiętamy, miała być według Clarka „miejscem, gdzie powinno się stawiać pytania i gdzie nie powinny być one stawiane w stary sposób”⁸. Mimo widocznych zbieżności Clark w swoim manifestie z lekceważeniem odniósł się do feministycznej historii sztuki, uznając jej zainteresowania za zbyt partykularne, wpisujące się w modus „radosnej różnorodności” i „poszukiwania nowego” – a zatem rozbijające spójność

³ Zauważała to sama Nochlin 30 lat po publikacji swojego słynnego eseju: „rzeczy nie mają się tak jak się miały w 1971 r. – zarówno dla artystek, jak i dla tych którzy/które o nich piszą”, L. Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *Thirty Years Later* (2001), [w:] *Women Artists at the Millennium*, red. C. Armstrong, Cambridge Mass.–London 2006, s. 21.

⁴ E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven–London 1979, s. 115.

⁵ Nochlin, *Dlaczego nie było...*, s. 55.

⁶ *Ibidem*.

⁷ T.J. Clark, *The Conditions of Artistic Creation*, [w:] *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*, red. E. Fernie, London 1999, s. 251 (tłumaczenia – A.R.-M.).

⁸ *Ibidem*.

dyscypliny i osłabiające jej powagę⁹. W jego tekście przeważa retoryka męskiej rywalizacji – potrzeba zmierzenia się z osiągnięciami wielkich protagonistów historii sztuki, „ojców dyscypliny” (Aloisa Riegla, Aby Warburga, Erwina Panofsky’ego, Juliusa Schlossera) i dorównania im pod względem doniosłości podejmowanych problemów; element, którego w pisarstwie Nochlin nie znajdziemy.

W swoich późniejszych badaniach Nochlin nie okazała się jednak wierna postulatowi „chłodnego, socjologicznego podejścia” i nie tyle skupiała się na kwestiach instytucjonalnych, co na polityce reprezentacji. Krytyka postromantycznego schematu, związanego z koncentracją na indywidualnej twórczości artysty „geniusza”, nie prowadziła jej też do odrzucenia pytań o jednostkową artystyczną biografię, a do innego – bardziej relacyjnego ujęcia, podkreślającego jej społeczne usytuowanie (to samo zresztą można powiedzieć o badaniach Clarka dotyczących Gustave’a Courbета czy Honoré Daumiera). Widać to już w eseju *Why Have There Been No Great Women Artists?*, którego ostatnia część – pominięta w polskim przekładzie – poświęcona została kwestii dostępu kobiet do artystycznej kariery. Nochlin przywoływała tutaj przypadki – jak to określiła – „bohaterskich kobiet” (od Marietty Robusti po Rosę Bonheur i Louise Nevelson), które wytrwały w swoich artystycznych dążeniach i których niekonwencjonalny tryb życia czy wręcz otwarta buntowniczność (przyjęcie „męskich atrybutów zawziętości, wytrwałości, uporu”) stały się warunkiem i ceną ich sukcesu¹⁰. W biografiiach tych artystek, a także w ich osobistych poglądach, Nochlin zauważała sprzeczności, odzwierciedlające ideologiczne sprzeczności ich czasów i ich wychowania. Próby sprostania społecznym oczekiwaniom nie dawały się uzgodnić z ich twórczymi aspiracjami, stawały się źródłem napięć. Te konflikty i sprzeczności własnego samookreślenia są czymś, co odbiega od mitycznego wyobrażenia artysty, którego zmagania i dążenia zwykły się spotykać w jednym celu, i który w swoim dziele (nienaznaczonym pęknięciem czy wahaniem) znajdował samopotwierdzenie i rodzaj samotranscendencji. Stanowią zatem punkt wyjścia dla zupełnie innego myślenia o artystycznej biografii.

Feministyczna historia sztuki powracała do podniesionej przez Nochlin kwestii „mitologii artysty”, przeważnie w tonie ostrzegawczym, przestrzegając przed pułapkami heroizacji, a jednocześnie uznając potrzebę odkrywania „kobięcych genealogii”. Najbardziej radykalnie ujęła tę kwestię Griselda Pollock, krytykując skłonność feministycznych badaczek do tworzenia „mitologii artystek-kobiet”¹¹. Błędem – pisała – jest „kreowanie bohaterki, które mogłyby zastąpić dawniejszych bohaterów, będących uosobieniem istniejącego kanonu, lub stanąć obok nich”¹². Istotna zmiana polegałaby raczej na uznaniu różnicy, jaką wnosi to, co kobiecie (*the feminine*) w samym sposobie dziedziczenia kulturowej przeszłości i jej pojmowania¹³. Zarówno pojęcie „kanonu”, jak i „indywidualnej kreatywności” pozostają zdaniem Pollock strukturami „męskiego narcyzmu” i dominacji: kulturowe wyobrażenia „wybitnych” jednostek, zawierające w sobie obietnicę wyjątkowości, samopotwierdzenia i społecznego uznania, mają udział w wypieraniu i degradowaniu bliskich, relacyjnych powiązań i zależności¹⁴. Pollock mówi więc o potrzebie ucieczki przed kanonizująco-petryfikującym spojrzeniem, poszukiwania nie tyle artystycznego (czy ideowego) uprawomocnienia, co podejścia, które za Mieke Bal można by określić mianem „krytycznej bliskości” – opartego na zaangażowaniu, empatii i ciekawości, choć nie na prostej identyfikacji¹⁵. Postulat ten, podobnie jak zachęta, by obudzić w sobie świadomą podmiotowość odbiorczyni/interpretatorki, uwzględniać własne odczucia i motywacje, formułowany jest celowo wbrew i na przekór tradycyjnym naukowym i dyscyplinarnym wymogom. Jednocześnie jednak, mimo „dekonstrukcyjnych” założeń, Pollock zdaje się dość sztywno traktować opozycję między „męskim” indywidualizmem a „tym co kobiece”, jako synonimem (lepiej etycznie?) relacyjności i otwartości. Nacisk na horyzontalne i sieciowe relacje, afirmacja tego co intymne, zmysłowe i osobiste, skłaniająca do przewartościowania dawnych ideałów spójności, stałości i jednoznaczności, odrzucenie uniwersalistycznych roz-

⁹ *Ibidem*, s. 250.

¹⁰ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, [w:] eadem, *Women, Art, and Power. And Other Essays*, London 1991, s. 170.

¹¹ G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London–New York 1999, s. 8.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. Pollock, *Preface*, [w:] *ibidem*, s. xiii.

¹⁴ G. Pollock, *Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and that Old Chestnut, the Gaze*, [w:] *Women Artists at the Millennium...*, s. 55. Chodzi o związki podmiotu z tym, co wobec niego „inne”, pozornie zewnętrzne i oddzielone. Ten rodzaj bliskości wywodzi się z relacji matczyńskich, ale dotyczyć może rozmaitych psychicznych i materialnych powiązań, co Pollock sygnalizuje w zapisie słowa *M/Other*.

¹⁵ M. Bal, *Krytyczna bliskość*, [w:] eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 315–353.

czeń – to tropy powtarzane także przez inne badaczki: Lindę Nochlin, Carol Armstrong i Catherine de Zegher, upatrujące w nich najistotniejszych wyznaczników dokonującej się od półwiecza feministycznej zmiany¹⁶. Ta zmiana języka i wrażliwości niewątpliwie ma miejsce, a jej efekty sięgają poza feministyczną historię sztuki. Same tego rodzaju etyczne i polityczne postulaty, formułowane bez namysłu nad wyborem przedmiotu badań, niekoniecznie jednak gwarantują, że zasady te będą się spełniać. Wydaje się, że esej Nochlin z 1971 r., w swojej dowcipnej polityce persyflażu i tonie krytycznej bezpośredniości, mógł mieć większą performatywną skuteczność, mimo że jego autorka nie wątpiła wtedy jeszcze w pozytywistyczne ideały naukowości.

RYNEK KOBRO I SZTRUKSOWY ZAJĄC – NOWOCZESNEJ ARTYSTKI OBRAZ ZWIELOKROTNIONY

Niezależnie od krytycznej świadomości historii sztuki, procesy mitologizacji „wielkich” artystek są dziś zjawiskiem praktycznie nieuchronnym, świadectwem szerszej zmiany kulturowej i upowszechnienia idei feministycznych. Powstrzymałabym się przed jednoznacznie negatywną ich oceną, bo mimo aspektu komercyjnej trywializacji i fetyszyzacji, procesy te są wielowymiarowe i obejmują różne poziomy. Są one w pewnej mierze odpowiedzią na potrzebę opowieści, wyobraźniowej identyfikacji i rozpoznania kobiecej historii; wiążą się z próbą czytania historii „z dołu”, z perspektywy tego, co było tradycyjnie w niej pomijane. Przemiany w podejściu do postaci Katarzyny Kobro są tego dobrym przykładem, choć jest to zarazem przypadek, w którym uznanie artystycznej wielkości w zasadzie poprzedziło zainteresowanie biografią artystki i feministyczne jej odczytania. Przypadek o tyle szczególnie, że związany z krytyczną rewizją awangardowych utopii, z problematyzacją emancypacyjnych narracji nowoczesności.

Oryginalność dzieła Kobro nie była nigdy kwestionowana, ale nie chroniło to go przed marginalizacją, niewidzialnością i niezrozumieniem. Władysław Strzemiński w tekście *O sztuce rosyjskiej* (1923) pisał o jej pracach w superlatywach: „obok nich [artystów Ombochu] stoi najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu ogólnoeuropejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych; nie są naśladowaniem [Kazimierza] Malewicza, a twórczością równoległą”¹⁷. Ta wyróżniająca się na tle całego artykułu (krytycznego wobec „wytwórczościowców” i dyplomatycznie dystansującego się od bolszewizmu) ocena była najpewniej wyrazem autentycznego przeświadczenia, potwierdzonego zresztą ponownie wiele lat później urządzoną przez Strzemińskiego ekspozycją rzeźb Kobro w Sali Neoplastycznej. Epizodyczne oznaki uznania nie przełożyły się jednak na znaczącą obecność i zainteresowanie. W przeciwieństwie do Strzemińskiego, Kobro nie miała uczniów, zwolenników, powierników i polemistów. Choć na jej pracę zwróciła uwagę Carola Giedion-Welcker, umieszczając jej reprodukcję w pierwszej historii rzeźby nowoczesnej (*Moderne Plastik*, 1937), to najwyraźniej niewiele wiedząc o autorce, pozostawiła ją bez komentarza (w późniejszych wydaniach książki *Kompozycję Kobro* pominięto). Kiedy więc Janusz Zagrodzki pod koniec lat 70. pisał doktorat poświęcony Kobro, słusznie mógł narzekać, że w jej przypadku mamy do czynienia z „nieprzeciętną osobowością, która pozostawała w cieniu Strzemińskiego”¹⁸. Retrospektywne wystawy obojga artystów w 1956 r. w Łodzi i w Warszawie oraz w paryskiej Galerii Denise René teoretycznie traktowały ich twórczość jako równorzędną, jednak ze względu na dysproporcje w liczebności pokazywanych prac rzeźby Kobro mogły wyglądać jak dodatek do Strzemińskiego. Kulminacją tej tendencji wydaje się publikacja Andrzeja Turowskiego *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu* (1981), w której nazwisko Kobro pojawia się niemal wyłącznie w przypisach do tekstu napisanego przez nią i Strzemińskiego (*Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, 1931) i obok paru innych artystek – Teresy Żarnowerówny, Marii Nicz-Borowiakowej, Heleny Syrkusowej – karnie staje w szeregu wymienianych przez autora członków i członkiń awangardowych ugrupowań. Brak – niemal kompletny – omówienia jej dzieła można wytłumaczyć przyjętą przez autora metodą – omijającą dyskusję nad poszczególnymi dziełami i artystami, a zmierzającą do paradygmatycznego, strukturalnego uchwycenia zasadniczych cech konstruktywistycznego „języka” i „światopoglądu”. Znamienne jest jednak, że pisząc gruntowne opracowanie na temat historii konstruktywizmu, mające utrwalić i umocnić pozycję tego nurtu w polskiej historii sztuki, Turowski za jego paradygmatycznych „mistrzów” uznał Mieczysława Szczukę

¹⁶ Por. Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *Thirty Years Later...*, s. 28; C. Armstrong, *Preface*, [w:] *Women Artists at the Millennium...*, s. xii–xiv; C. de Zegher, *Introduction*, [w:] *ibidem*, s. xvi–xviii.

¹⁷ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, cz. 2, „Zwrotnica”, 1923, 4, s. 113.

¹⁸ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 7.

i Strzemińskiego, ich spór czyniąc osią swojej narracji. Wymownie brzmi ostatnie zdanie z zakończenia tej książki: „scjentyzm, technologizm, strukturalizm i ideologizm konstruktywizmu stały się mitologiami recepcji”¹⁹ – stwierdzenie to Turowski odnosił do neokonstruktywizmu i filmu strukturalnego lat 70., jako praktyk nawiązujących do przedwojennej awangardy, ale wydaje się ono równie adekwatne jako komentarz do jego własnej „rekonstrukcji”.

Bliższe zainteresowanie twórczością Kobro w tym okresie, w latach 70. i 80., było w znacznej mierze efektem działań artystów: Józefa Robakowskiego i Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego, a także Janusza Zagrodzkiego jako badacza i rekonstruktora jej zaginionych dzieł. Istotne znaczenie miał też oddźwięk wywołany wśród zagranicznych krytyczek i badaczy, którzy mieli okazję zapoznać się z jej rzeźbami dzięki pokazywanej w wielu miejscach wystawie *Constructivism in Poland* (1973–1976) i podejmowanej przez Ryszarda Stanisławskiego jako dyrektora łódzkiego Muzeum Sztuki szerokiej międzynarodowej współpracy. Jak odnotował Zagrodzki, zachodni badacze reagowali na prace Kobro z ciekawością i entuzjazmem, co musiało działać zwrotnie na polskich partnerów. *Kompozycje przestrzenne* Kobro jawiły się jako „protominimalistyczne”, intrygowały prostotą, śmiałością i formalną precyzją. Niektórzy, jak Merle Schipper w „Woman’s Art Journal”, zauważali, że „zadziwiająco mało badań poświęcono tej artystce i jej pracy” w porównaniu do Strzemińskiego²⁰. Trudność jednak – jak podkreślał Zagrodzki – wynikała ze „znikomości udokumentowanych faktów, składających się na jej artystyczną biografię”²¹ i z niewielkiej ilości zachowanych dzieł. W połączeniu z perfekcją i klarownością jej abstrakcyjnych kompozycji tworzyło to i – mimo o wiele szerszej dziś wiedzy – nadal tworzy swoistą aurę nieprzystępności. Wciąż rzadkie są interpretacje, które poszczególne jej dzieła pozwalałyby w uzasadniony sposób łączyć z osobistymi przeżyciami artystki, z biograficznym kontekstem.

Rozpoznanie istotnego znaczenia Kobro w kontekście światowego modernizmu dokonało się więc zanim opublikowana została przez jej córkę jej osobista biografia, zanim zainteresowano się Kobro jako kobietą. Kiedy Linda Nochlin pisała w 1989 r., że „krytyka feministyczna weszła do mainstreamu”²², w Polsce taka krytyka w historii sztuki dopiero miała się zacząć. Książka Niki Strzemińskiej (*Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, 1991) definitywnie zmieniła sposób widzenia postaci Kobro, i to chyba nie tylko przez ukazanie jej jako ofiary – otworzyła ona też perspektywę pytań o różne wymiary jej bycia, jako żony, matki, przyjaciółki, artystki obcej, Rosjanki w międzywojennej Polsce; pozwoliła pomyśleć o sytuacyjnych uwarunkowaniach, napięciach i konfliktach, które z tych trudnych do pogodzenia ról i z kulturowych różnic wynikały. Powstałe krótko potem teksty, takie jak Ewy Franus *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*²³, podejmowały temat faktycznej nierówności płci i pęknięcia między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, by od praktycznej strony przyjrzeć się uniwersalistycznym, modernistycznym ideałom i ich porażce. Początek lat 90. był zresztą w polskiej historii sztuki okresem spotęgowanej krytyki modernistycznych złudzeń i awangardowych utopii, które rozpatrywane z perspektywy etycznej, a nie tylko w aspekcie artystycznych ideologii, ukazywały swoje mniej piękne, niekiedy złowieszcze oblicze²⁴. Wydobycie osobistych wątków i ciemnej strony artystycznego związku wpisywało się ten nowy kierunek rewizji nowoczesnych mitologii.

Relacje Niki Strzemińskiej wytworzyły swoisty ofiarniczy schemat postrzegania Kobro jako kobiety uwikłanej w systemowe realia patriarchalnej dominacji i przemocy; schemat, który tym silniej przemawiał do wyobraźni, bo kontrastował z abstrakcyjną rzeczywistością jej sztuki. Taką fatalistyczną, a jednocześnie ironiczną wizję Kobro, zredukowanej do codziennych, rutynowych domowych prac utrwalił Marek Sobczyk (*Kobro prasuje/prasująca*, 2008); do historii przemocy domowej wracał też Paweł Hajncel (akcja plakatuwa *Strzemiński i Kobro* z hasłem „Bycie artystą nie zwalnia od bycia człowiekiem!”, 2015), tworząc także przejmujący obraz zamknięcia i izolacji w obrazie *Kobro* (2022), w którym malarskim znakiem symbolicznej władzy jest widniejący wokół widzianej z dala filigranowej postaci z dzieckiem napis „Katarzyna Kobro”, zapisany alfabetem Strzemińskiego (il. 1).

¹⁹ A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 233.

²⁰ M. Schipper, *Katarzyna Kobro. Innovative Sculptor of the 1920s*, „Woman’s Art Journal”, 1, 1980/1981, 2, s. 19.

²¹ Zagrodzki, *op. cit.*, s. 28.

²² L. Nochlin, *Introduction*, [w:] *Women, Art, and Power...*, s. xi.

²³ E. Franus, *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*, [w:] *Władysław Strzemiński (1893–1952). Materiały z sesji*, red. J. Janik, Łódź 1994.

²⁴ Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.



1. Paweł Hajncel, *Katarzyna Kobro*, 2022, płótno, akryl, 60 x 70 cm; repr. dzięki uprzejmości artysty

Skierowanie uwagi na ten osobisty wymiar uzmysłowiło jednak także potrzebę zobaczenia Kobro w aspekcie bardziej podmiotowym, jako realnej osoby, niezależnie od niedostatku dostępnych świadectw. Wrywkowy i niepewny charakter istniejącej wiedzy dowodził, jak ważne jest zgromadzenie możliwych jeszcze do wydobycia biograficznych szczegółów, okoliczności i sytuacji, pamiętanych przez osoby, które ją znały, członków rodziny, przyjaciół. Efektem takiej archeologicznej pracy są przeprowadzone przez Marzenę Bomanowską rozmowy i napisana częściowo dzięki nim i dzięki własnym poszukiwaniom biografia Kobro autorstwa Małgorzaty Czyńskiej²⁵. Ta ostatnia jest właściwie zbiorem fragmentarycznych obrazów, nie zacie- ra faktu, że życiorys artystki pełen jest białych plam, choć jego kontury można przybliżyć przez skrupulatne odtworzenie społeczno-artystycznych kontekstów.

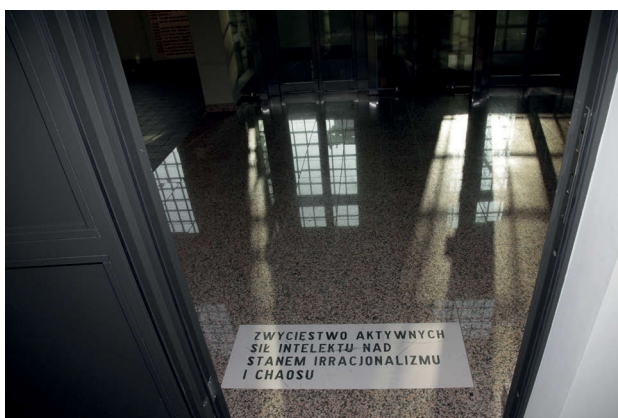
Ubóstwo zachowanych dokumentów sprawia, że każdy szczegół, fotografia, oryginalne sformułowanie staje się tym bardziej znaczące, apeluje do odbiorczej czujności. Tego rodzaju ślady mogą stać się źródłem twórczych aktualizacji, punktem wyjścia do reinterpretacji i spekulatywnych narracji. Znakomitym przykładem takiego działania jest praca Jadwigi Sawickiej *Zwycięstwo chaosu* (2011), będąca dekonstrukcyjnym przetworzeniem tekstu opublikowanego przez Kobro w 1937 r. w „Głosie Plastyków”, w szczególności padającego w nim zdania: „Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu”²⁶ (il. 2–6). Pod oczekiwaniem „zwycięstwem

²⁵ M. Bomanowska, *7 Rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź 2011; M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wołowiec 2015.

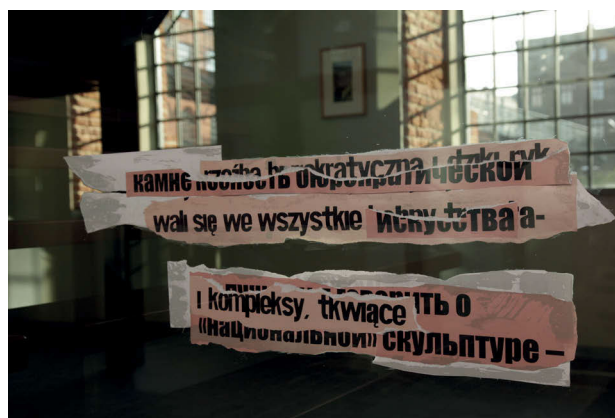
²⁶ K. Kobro, *Rzeźba stanowi...*, [w:] *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, red. M. Jędrzejczyk, K. Słoboda, Łódź 2019, s. 43.



2. Jadwiga Sawicka, Instalacja *Zwycięstwo*, dokumentacja wystawy *Oczy szukają głowy do zamieszkania*, ms2, 2011, fot. P. Tomczyk, © Muzeum Sztuki, Łódź



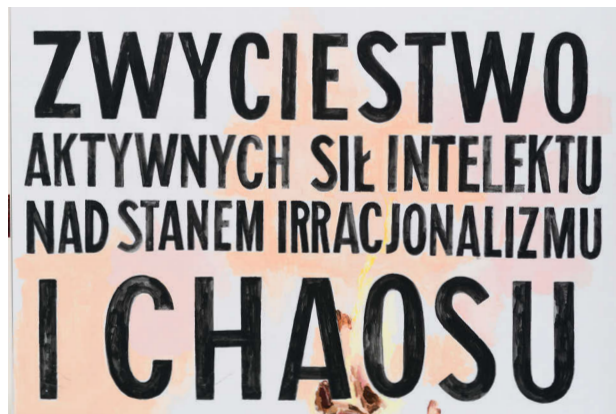
3. Jadwiga Sawicka, Instalacja *Zwycięstwo*, dokumentacja wystawy *Oczy szukają głowy do zamieszkania*, ms2, 2011, fot. P. Tomczyk, © Muzeum Sztuki, Łódź



4. Jadwiga Sawicka, Instalacja *Zwycięstwo*, dokumentacja wystawy *Oczy szukają głowy do zamieszkania*, ms2, 2011, fot. P. Tomczyk, © Muzeum Sztuki, Łódź



5. Jadwiga Sawicka, Instalacja *Zwycięstwo*, dokumentacja wystawy *Oczy szukają głowy do zamieszkania*, ms2, 2011, fot. P. Tomczyk, © Muzeum Sztuki, Łódź



6. Jadwiga Sawicka, *Zwycięstwo aktywnych sił intelektu nad stanem irracjonalizmu i chaosu*, 2011, © Muzeum Sztuki, Łódź

aktywnych sił intelektu” Sawicka dostrzegła potencjalne „zwycięstwo chaosu”; w namalowanych przez nią obrazach oba te napisy się spotykają i z sobą konkurują. W charakterystyczny dla siebie sposób Sawicka użyła graficznych zapisów słownych, komplikując i zwielokrotniając ich sensy, a także wydobywając specyficzny, suchy i wojowniczy ton tekstu Kobro, w którego językowej niezgrabności wyczytać można zarówno emocjonalne poruszenie, jak i być może trudność w operowaniu polszczyzną. Zostało to przez Sawicką rozwinięte w strukturze tekstowej instalacji, w której polskojęzyczna wersja artykułu nakłada się na wersję w języku rosyjskim i na odwrót, obie poprzez przedarcia tekstu przenikają się, osłabiając swoją czytelność. Sawicka zasugerowała przez to niejako, że Kobro, pisząc, być może „myślała” wciąż po rosyjsku (choć nie ma dokumentów ani wspomnień, które by to potwierdzały), że tkwiła „pomiędzy” językami, i obrazowo uwydatniła związany z tym stan dyskomfortu i wykorzenia, a zarazem ostrość i dobitność pozostawionego przez Kobro komunikatu. Teksty opublikowane przez samą Kobro są nieliczne, utrzymane w lakonicznym, „wojskowym” i eliptycznym stylu, uciekającym się czasem do odległych skojarzeń, zamiast ciągłej argumentacji²⁷. Zjadliwość zawartych w nich ocen mówi wiele o jej bezkompromisowości i radykalizmie, odślaniając cechy, które zdaniem Sawickiej w dobrych okolicznościach mogły stać się źródłem sukcesu, lecz w sytuacji kryzysu okazały się czynnikiem przyspieszającym nadejście katastrofy.

Teksty Kobro należą do niewielu przejawów jej publicznej aktywności, podczas gdy wydaje się, że wolała się ona trzymać raczej z dala od publicznego spojrzenia. Ten swoisty introwertyzm, połączony z obrazem nowoczesnej Nowej Kobiety, wysportowanej pływaczki, wydobyła Izabella Gustowska w pracy nawiązującej do fotografii z Zatoki Ryskiej (1924), na której Kobro pozuje ubrana w czepki i prostą geometryczną sukienkę, odwracając od nas spojrzenie, wpatrzona w morze (*Katarzyna/Danielle*, 2018). W tym montażu obrazów, podporządkowanym logice osobistej pamięci i asocjacji, tematem jest tyleż postać, co światło i pochłaniający rytm fal, nieprzypadkowo skojarzony z formami tworzonych przez Kobro rzeźb. Film Gustowskiej powstał z okazji wystawy zorganizowanej w 120. rocznicę urodzin Kobro, gromadzącej prace polskich artystów, obiekty i rzeźby, niekiedy bezpośrednio nawiązujące do niej, ale przede wszystkim będące różnymi interpretacjami tak ważnego dla niej pojęcia przestrzeni. Kuratorka wystawy, Dorota Grubba-Thiede, nadała wystawie tytuł *Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajac. Wobec Katarzyny Kobro*, łączący wątki z teorii Kobro, dotyczące obliczeń rytmu czasoprzestrzennego z przedmiotem „pozaartystycznym” – sztruksową zabawką, uszytą przez artystkę własnoręcznie dla córki Niki. Umieszczony na wystawie *Sztruksowy zajac* (il. 7), sfatygowany i już bez nóg, przywoływał zarówno osobiste konteksty relacji (zabawkę po dorosłej Nice odziedziczyła jako mała dziewczynka Monika Krygier), jak też fakt, że Kobro w czasie wojny i po wojnie wykonywała tego typu prace, szyjąc zabawki na sprzedaż. W intencji kuratorki *Zajac* pozostawał jednak przede wszystkim przedmiotem osobistym i darem, „miękką rzeźbą” bliską ciała, kojarzącą się z troską, a także – ze względu na swoją zwierzęcą tożsamość – z „łącznością świata natury i kultury”²⁸. Stanowił on

²⁷ Teksty te po raz pierwszy zebrane zostały i przedrukowane w katalogu wystawy *Katarzyna Kobro (1898–1951) – w setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 października 1998 – 17 stycznia 1999, [red. katalogu: E. Fuchs et al.], Łódź 1998.

²⁸ *Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajac. Wobec Katarzyny Kobro (1898–1951)*, [katalog wystawy], red. D. Grubba-Thiede, Sopot 2018, s. 7.



7. Sztruksowy zajac Katarzyny Kobro, zdjęcie dokumentacyjne z wystawy pt. *Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajac. Wobec Katarzyny Kobro*, Muzeum Współczesne Wrocław, 2018, fot. M. Kujda

łącznik z tymi praktykami współczesnej rzeźby, które odwołują się do materii i cielesności, a są dalekie od minimalistycznej estetyki, i tymi, które podobnie jak szyte przez Kobro zabawki mają charakter „praktyki reparacyjnej”²⁹. Przez umieszczenie na wystawie – i uwzględnienie jako odniesienie dla innych prac – zarówno abstrakcyjnych kompozycji Kobro, jej figuratywnych aktów i tytułowego *Zajaca*, pojęcie rzeźby potraktowane zostało niezmiernie szeroko: jako sposób kształtowania relacji międzyludzkich, uzmysławiania psychofizycznych powiązań. Użycie szmacianej zabawki w roli centralnego obiektu ekspozycji można uznać za gest feministyczny z ducha, a stworzenie wieloautorskiej, wielowątkowej wystawy pod matronatem Kobro – za potwierdzenie jej ważnej, symbolicznej roli, nie tylko jako wielkiej nowatorki, ale artystki, której historia emblematycznie odzwierciedla doświadczenia XX w.

Wymienione tu artystyczne „powroty” do Kobro stanowią tylko niewielką część współczesnych realizacji, wśród których należałoby wskazać również liczne inne projekty kuratorskie i publikacje³⁰. Wyraża się w nich zaintrygowanie jej postacią, poczucie wyjątkowości jej dzieła, domagającego się niejako wysiłku nowych odczytań, ale także chyba swoista chęć rekompensowania faktu, że uznanie przyszło tak późno. Kierunki proponowanych reinterpretacji i rekontekstualizacji korespondują z charakterem szerszych aktualnych zainteresowań – od problematyki cielesności, rytmu, po idee naturalnej biologicznej ciągłości. Ta praca (re)interpretacyjna jest rzeczą jasną częścią pewnej instytucjonalnej praktyki, w szczególności częścią polityki łódzkiego Muzeum Sztuki, które badania nad własną kolekcją i spuścizną grupy „a.r.” oraz odkrywanie ich potencjału i znaczenia w teraźniejszości uznało za swoją główną misję (należy wspomnieć, że także praca Jadwigi Sawickiej powstała we współpracy z Muzeum, w 2011 r. w ramach wystawy *Oczy szukają głowy do zamieszkania*). Choć „Kobro”, podobnie jak „Strzeмиński” stanowi dla tej instytucji pewien fundament tożsamościowy, a także cenny kapitał symboliczny ze względu na artystyczną rangę i rozpoznawalność, to równie istotne jest w tym procesie poczucie aktywnego dziedziczenia – dziedziczenia, które jest wspólnotowe i otwarte na wiele głosów. Na tym, jak sądzę, polega istotna różnica między konwencjonalną „mitologią artysty”, stającego się unikatowym „skarbem” i traktowanego jako własne źródło znaczenia – uosobienie jednostkowej sprawczości

²⁹ *Ibidem*, s. 13.

³⁰ Wypada tu wspomnieć o przedsięwzięciach Muzeum Sztuki w Łodzi, nakierowanych na wielokontekstowe odkrywanie znaczenia jej dzieł: działaniach zestawiających jej myślenie o czasoprzestrzeni i ruchu z obszarem tańca nowoczesnego i notacji choreograficznej (wystawa *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, kuratorka: Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi 18 XI 2016 – 5 III 2017, i towarzyszące jej wydarzenia), wpisujących je w horyzont modernistycznych zainteresowań organicznością i biomorfizmem (wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, kuratorki: Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 10 II 2016 – 21 V 2017), lub łączących z neokonkretystycznymi eksperymentami odnoszącymi się do świadomości ciała (wystawa *Katarzyna Kobro / Lygia Clark*, kurator: Jarosław Suchan, 21 XI 2008 – 1 III 2009).

(nieskończonej życiodajnej inwencji, wyobraźni etc.), a sytuacją sprawczości rozproszonej, w której tworzenie się znaczeń jest kwestią kooperacji, zestawień, nawarstwień. Wiąże się ono raczej z odnajdywaniem „miejsc wspólnych”, bez założenia, że dane dzieło jest czymś skończonym, zamkniętym, czego charakter i istotę już znamy. Być może niechęć konstruktywistycznej awangardy do romantycznej wizji artysty i sztuki znalazła w ten sposób przełożenie na dalszą, dającą się rozwijać praktykę.

Obecność Kobro jako „ikony łódzkiej awangardy” zyskała też niewątpliwie symboliczne znaczenie dla świata sztuki. Od 2001 r. z inicjatywy Józefa Robakowskiego funkcjonuje przyznawana corocznie artystom Nagroda im. Katarzyny Kobro³¹; w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzebińskiego działa Galeria Kobro. Ta ikoniczność i rozpoznawalność ma oczywiście także wymiar marketingowy. Wpisuje się w rozwijaną w ostatnich latach strategię promocyjną Łodzi, lansującą dawne miasto robotnicze jako miasto nowoczesności, ośrodek przemysłów kreatywnych, sztuki i filmu. Główny plac planowanego od 2007 r. Nowego Centrum Łodzi nazwany został Rynkiem Kobro³² (przestrzeń ta jeszcze się nie zmaterializowała, ale jest w budowie). Czy ma on w warstwie projektowej głębszy związek z sposobem myślenia Kobro o przestrzeni – to w świetle najnowszych planów pozostaje wątpliwe; liczy się tu raczej symboliczny kapitał, nazwisko jako marka. Wraz z Akademią Sztuk Pięknych miasto podjęło też zamiar realizacji architektonicznego projektu Kobro – przedszkola funkcjonalnego (1932–1934), na podstawie poglądowej makiety opublikowanej przez artystkę w łódzkiej „Formie” (1936, nr 5). To także działanie obliczone w dużej mierze na symboliczne wartości, na pozyskanie „architektonicznej ikony”. Niemniej adaptacja projektu Kobro jest w tym przypadku obiecująca, bo łączy rzeźbiarską formę budynku w otoczenie otwartej i zróżnicowanej, zielonej przestrzeni. Powrót do starego, zdawało się „niemożliwego” projektu może być odczytywany jako gest afirmatywnego podjęcia idei modernistycznych, podobnie jak powoływanie się w publicznym, oficjalnym dyskursie na postać awangardowej artystki ma się jawić jako znak progresywnego, otwartego podejścia. Wprawdzie przedszkole ma być „przedszkolem artystycznym”, a nie „funkcjonalnym”, ale czy w dobie kapitalizmu informacyjnego mogłoby być inaczej?

POWROTY DO KOBRO: REKONFIGURACJE MITU I FIGURA „WIELKIEJ ARTYSTKI”

Streszczenie

Esej Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?* (1971) był nie tylko zwróceniem uwagi na marginalizację kobiet w historii sztuki, ale także próbą zdemitologizowania figury „wielkiego artysty” jako kulturowego konstruktów, podtrzymującego społeczne hierarchie. W późniejszych feministycznych dyskusjach przeważała opinia, że z wyobrażeniem tym jako patriarchalnym reliktem trzeba się rozstać, a rewizja kanonu nie powinna się sprowadzać do „dodawania” do niego „wielkich artystek”. Jednocześnie jednak zachodzące procesy kulturowe i zmiany w świecie sztuki wpłynęły na dowartościowanie roli artystek, niosąc w efekcie także ryzyko fetysyzacji ich indywidualnych osiągnięć i ich biografii.

Wychodząc od metodologicznej refleksji Nochlin, artykuł podejmuje pytanie o mitologizację postaci artystki w kontekście recepcji twórczości i biografii Katarzyny Kobro. Przedstawia, jak zmieniał się sposób myślenia o Kobro, od artystycznego rozpoznania i docenienia, przez nasilające się (po wydaniu książki Niki Strzebińskiej) znaczenie wątków biograficznych; zwraca uwagę na artystyczne i socjopolityczne uwarunkowania tych zmian, a także na obecność Kobro w twórczości współczesnych artystów. Docenienie i rozpoznawalność mają swoją wartość na rynku dóbr symbolicznych; stwarzają ryzyko instrumentalizacji, co widać w pewnych oficjalnych gestach honorowania jej jako „ikony awangardy”. Niezależnie jednak od tego można powiedzieć, że ukształtowany w ostatnich dekadach wizerunek Kobro – wieloraki i wieloaspektowy – odbiega od tradycyjnej „mitologii artysty”, jest przestrzenią projekcji i negocjacji wyobrażeń dotyczących nowoczesności, tego, co publiczne i prywatne/osobiste, i tego, czym jest dla nas sztuka.

³¹ Celem nagrody jest „uhonorowanie postawy progresywnej i poszukującej, Artysty otwartego na wymianę myśli, bezinteresownego inicjatora zdarzeń kulturowych”. Nagroda finansowana jest z funduszy pozyskanych od prywatnych sponsorów, początkowo związana była z Galerią Wschodnią, od 2011 r. funkcjonuje przy Muzeum Sztuki w Łodzi.

³² M. Skłodowska, J. Wiewiórski, *Będzie nowa Łódź*, „Gazeta Wyborcza”, 6 IX 2007, <https://wyborcza.pl/7,75410,4466226.html> (dostęp: 19 IV 2022).

RETURNS TO KOBRO: RECONFIGURATIONS OF THE MYTH AND FIGURE OF A “GREAT ARTIST”

Summary

Linda Nochlin's essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) has not only drawn attention to the marginalization of women in art history but attempted to demythologize the figure of the “great artist” as a cultural construct supporting established hierarchies. The prevailing opinion in later feminist discussions was that as a patriarchal relic this figure must be parted from and that revising the canon should not be limited to “adding” “great female artist” to it. However, broader cultural changes brought the growing appreciation of the role of women artists, together with the risk of fetishizing their individual achievements and their biographies.

Taking Nochlin's methodological reflection as a point of departure, the article poses the question of the mythologization of the artist's figure in the context of the reception of Katarzyna Kobro's work and biography. It presents the changing approaches, from the artistic appreciation of her work to the increasing importance (after the publication of Nika Strzeminski's book) of biographical contexts. It draws attention to the artistic and sociopolitical determinants of these changes as well as Kobro's presence in the work of contemporary artists. Appreciation and recognition have value in the market of symbolic goods. They also bring the risk of instrumentalization, as evidenced by certain official gestures of honoring Kobro as “an avant-garde icon”. Nevertheless, it can be said that her image shaped in recent decades – complex and multifaceted – deviates from the traditional “artist's mythology”; it opens a space for projection and negotiation of our ideas about modernity, the division between the public and private/personal, and what art is for us.

BIBLIOGRAFIA

- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2012.
- Bomanowska Marzena, *7 Rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź 2011.
- Clark Timothy James, *The Conditions of Artistic Creation*, [w:] *Art history and Its Methods. A Critical Anthology*, red. Eric Fernie, London 1999, s. 248–253.
- Czyńska Małgorzata, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wołowiec 2015.
- Franus Ewa, *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*, [w:] *Władysław Strzemiński (1893–1952). Materiały z sesji*, red. Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 130–138.
- Katarzyna Kobro (1898–1951) – w setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 października 1998 – 17 stycznia 1999, [red. katalogu: Elżbieta Fuchs et al.], Łódź 1998.
- Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy*, red. Małgorzata Jędrzejczyk, Katarzyna Słoboda, Łódź 2019.
- Kris Ernst, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven–London 1979.
- Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajac. Wobec Katarzyny Kobro (1898–1951)*, [katalog wystawy], red. Dorota Grubba-Thiede, Sopot 2018.
- Nochlin Linda, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. Barbara Limanowska, „Ośka”, 1999, 3, s. 52–56.
- Nochlin Linda, *Women, Art, and Power. And Other Essays*, London 1991.
- Nochlin Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *Thirty Years Later* (2001), [w:] *Women Artists at the Millennium*, red. Carol Armstrong, Cambridge Mass.–London 2006, s. 21–32.
- Piotrowski Piotr, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Pollock Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London–New York 1999.
- Pollock Griselda, *Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and that Old Chestnut, the Gaze*, [w:] *Women Artists at the Millennium*, red. Carol Armstrong, Cambridge Mass.–London 2006, s. 35–79.
- Schipper Merle, *Katarzyna Kobro. Innovative Sculptor of the 1920s*, „Woman's Art Journal”, 1, 1980/1981, 2, s. 19–24.
- Skłodowska Marta, Wiewiórski Jakub, *Będzie nowa Łódź*, „Gazeta Wyborcza”, 6 IX 2007, <https://wyborcza.pl/7,75410,4466226.html> (dostęp: 19 IV 2022).
- Strzemiński Władysław, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, cz. 2, „Zwrotnica”, 1923, 4, s. 110–114.
- Turowski Andrzej, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Zagrodzki Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.