

Twórczość Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego stanowi jedną z najbardziej konsekwentnych realizacji założeń modernistycznej awangardy.

HISTORIA



➤ Une avant-garde polonaise:
Kobro et Strzemiński
Centre Pompidou, Paris, 2018
Zdjęcie: Anna Marchlewska



Jarosław Suchan

Historyk sztuki, krytyk i kurator. Od 2006 r. dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. Twórca i współtwórca wielu wystaw sztuki współczesnej i nowoczesnej.



Karolina Ziębińska-Lewandowska

Kuratorka, przez wiele lat związana z warszawską Zachętą, współzałożycielka fundacji Archeologia Fotografii. Aktualnie jest kuratorką w dziale fotografii w paryskim Centre Pompidou.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński: w poszukiwaniu realnej utopii ^[1]

Przypadająca na pierwszą połowę XX stulecia twórczość Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego stanowi jedną z najbardziej konsekwentnych realizacji założeń modernistycznej awangardy. Dowodzi zarazem jak bardzo złożonym i pełnym wewnętrznych napięć zjawiskiem jest modernistyczna awangarda, rozpięta między ideałami estetycznej autonomii i politycznego zaangażowania, formalnym eksperymentem i potrzebą społecznej użyteczności, poszukiwaniami pozaczasowego absolutu i zanurzeniem w konkretnie historii. Kobro i Strzemińskiemu zawdzięczamy sztukę, która w oryginalny sposób stapia te pozorne przeciwieństwa w projekcie szczególnego rodzaju „realnej utopii” [2]. Utopia ta nie wyraża dążeń do ustanowienia idealnego ustroju społecznego tu i teraz, w trybie natychmiastowym, lecz spełnia się w konstruowaniu wzorcowych modeli służących jako motywacja i próba dla praktycznych działań zmierzających do przekształcania istniejącego porządku. Towarzyszy jej przy tym ważne zastrzeżenie – że żaden model nie jest ostateczny. Powstanie każdego uwikłane jest bowiem w przygodność historycznych warunków, przygodność ta stanowi zatem jego ograniczenie. „Utopia” w pojęciu „realnej utopii” odwołuje się do imperatywu nakazującego przekraczanie tego ograniczenia, „realna” – do świadomości jego istnienia i świadomości, że jego przekraczanie musi być nieustająco ponawiane.

Obejmująca malarstwo, rzeźbę, architekturę, wzornictwo przemysłowe i projektowanie graficzne sztuka Kobro i Strzemińskiego wyrasta z dwóch zasadniczych przesłanek. Pierwszą, charakterystyczną dla modernizmu, jest przekonanie, że dzieło winno być konstruowane wedle praw właściwych dla swojej dziedziny, gdyż tylko to gwarantuje jego wewnętrzną spójność. Druga wiąże się z uznaniem, że sztuka, będąc eksperymentem w zakresie czystej formy, równocześnie nie ma racji bytu, jeśli pozbawiona jest społecznego uzasadnienia. Sztuka, zdaniem obojga, winna dostarczać modeli organizacyjnych stanowiących inspirację dla rozwiązań stosowanych we wzornictwie, architekturze czy inżynierii społecznej. Jej ostatecznym celem nie może być produkcja estetycznych przedmiotów, ale całościowe przekształcenie rzeczywistości poprzez oparcie jej na prawach wywiezionych z artystycznych eksperymentów. Imperatyw eksperymentatorstwa stanowi najbardziej trwały aspekt postawy twórczej Kobro i Strzemińskiego. Początkowo odnosi się on do metod organizacji struktur materialnych: obrazów, rzeźb, stron tekstu, wnętrz mieszkalnych etc., z czasem zaczyna coraz mocniej dotyczyć kwestii organizacji samego widzenia. Ostatecznym horyzontem zawsze przy tym pozostaje zmiana społeczna, która ma się dokonywać bądź to poprzez reorganizację ludzkiego otoczenia, bądź poprzez doskonalenie ludzkiego widzenia/rozumienia świata. >



Historia sztuki Kobro i Strzemińskiego rozpoczyna się w burzliwych czasach Rewolucji Październikowej. Drogi Kobro, Rosjanki o niemieckich korzeniach, i Strzemińskiego, Polaka urodzonego w Mińsku, skrzyżowały się w Moskwie w 1918 roku. Obydwoje związali się ze środowiskiem lewicy artystycznej, aktywnie włączając się w działalność, która miała doprowadzić do radykalnego przeobrażenia sztuki i włączenia jej w wielki projekt budowy nowego porządku. Najpierw w Moskwie, później w Smoleńsku, Kobro i Strzemiński ściśle współpracowali z takimi artystami jak **Władimir Tatlin**, **El Lissitzky**, **Antoine Pevsner** a przede wszystkim – **Kazimierz Malewicz**, którego suprematyzm stał się dla obojga punktem wyjścia dla własnych koncepcji artystycznych. Na przełomie 1921 i 1922 roku, gdy klimat wokół sztuki nowoczesnej w Rosji Radzieckiej uległ pogorszeniu, nielegalnie przedostali się do Polski, wkrótce stając się wiodącymi postaciami awangardowego ruchu w tym kraju. Równocześnie Kobro i Strzemiński pozostawali aktywni na scenie międzynarodowej, utrzymując kontakty z czołowymi przedstawicielami europejskiej awangardy, m.in. **Pietem Mondrianem**, **Theo Van Doesburgiem**, **Georges'em Vantongerloo**, **Filippo Tommaso Marinettim**, **Hansem Arpem** i **Kazimierzem Malewiczem**. W 1932 r. weszli w skład powstałej w Paryżu grupy „**Abstraction-Création**”, już wcześniej współpracując z jej poprzedniczką – założoną przez **Michela Seuphora** i **Joaquina Torres-Garcie** grupą „**Cercle et carré**”. Fundującym doświadczeniem zarówno dla Kobro, jak i Strzemińskiego był kontakt z rosyjskim konstruktywizmem, co poświadczają najwcześniejsze prace obojga. Jednak po przenosinach do Polski ich zainteresowania zaczęły się bardziej kierować ku awangardzie zachodnioeuropejskiej, głównie z kręgu neoplastycyzmu, *De Stijl* i Bauhausu. W dialogu z tymi zjawiskami kształtowała się ich praktyka artystyczna oraz działalność teoretyczna, doprowadzając do powstania w drugiej połowie lat 20. ich w pełni autorskiej koncepcji – **unizmu**.

Na gruncie malarskim unizm opierał się na założeniu, że o istocie obrazu przesądza fakt, iż jest on ujętą w ramy płaską powierzchnią pokrytą farbami. W związku z tym wszystko, co wykracza poza te właściwości – ruch, czas, trójwymiarowość, zewnętrzne odniesienia (mimetyczne, psychologiczne, symboliczne) etc. – musi zostać odrzucone. Tylko w ten sposób może się bowiem urzeczywistnić ostateczny cel sztuki, czyli idealna jedność dzieła i jego zgodność z samym sobą. W podobnym duchu koncepcję nowej rzeźby formułowała Kobro, wywodząc wszelako istotę dzieła z konstatacji, że materią rzeźby jest przestrzeń i że funkcją rzeźby jest kształtowanie przestrzeni w zgodzie z uniwersalnym, opartym na matematycznych wyliczeniach rytmem. Unistyczna koncepcja sztuki swój najpełniejszy wyraz znalazła w realizacjach z przełomu lat 20. i 30. Równolegle zainteresowania Strzemińskiego zaczęły się przesuwac ku nowym zagadnieniom zwią-

Rzeźbiarskie kształtowanie przestrzeni w zgodzie z jej naturalnym rytmem miało być punktem odniesienia dla projektów modernizacji środowiska ludzkiego życia.

zanym z fenomenem widzenia rozumianym jako proces uwarunkowany z jednej strony psychosomatycznie, z drugiej – kulturowo. W swoich pounistycznych obrazach artysta starał się oddać nie tyle obiektywny, niezależny od patrzącego wizerunek rzeczy, ile sam mechanizm jej widzenia korygowany przez impulsy płynące z naszego ciała i ukształtowaną przez historię świadomość.

Tylko na pozór eksperymenty obojga miały charakter wyłącznie formalistyczny. W istocie była to działalność o potencjalnie politycznym wymiarze. Ustanawiana w obrazie unistycznym organiczna jedność równych sobie elementów miała stanowić wzór dla podobnej organizacji społeczeństwa. Rzeźbiarskie kształtowanie przestrzeni w zgodzie z jej naturalnym rytmem miało być punktem odniesienia dla projektów modernizacji środowiska ludzkiego życia. Manifestujące się w tych dziełach racjonalność i harmonia miały z kolei w patrzących rozbudzać chęć do działania na rzecz opartego na tych wartościach porządku społecznego. Nawet analiza fenomenu widzenia nie była pozbawiona politycznych intencji: jej celem było uświadamianie, że rzeczywistość nie jest nam bezpośrednio dana, że to, co i jak widzimy, zależy od naszych nastawień i wzrokowych kompetencji („świadomości wzrokowej” – jak pisał Strzemiński) i że naszym zadaniem jest te kompetencje rozwijać – jeśli chcemy wyrwać naszą wyobraźnię z narzucanych nam, i trzymających nas w ryzach, schematów. Ustanawianie utopii, zdawał się sugerować artysta, od tego się właśnie zaczyna.

Realizm utopijnego myślenia Kobro i Strzemińskiego sprawiał, że ich aktywność nie mogła ograniczać się wyłącznie do konstruowania stymulujących modeli. Nie poprzestając na laboratoryjnej pracy nad organizacją formy artystycznej, testowali swoje idee poza polem czystej sztuki. Obok projektowania użytkowego, dużą wagę przywiązywali do dydaktyki i upowszechniania swoich koncepcji, kierując się pragmatycznym przekonaniem, że bez oddanych militantów nie przełożą się one na społecznie znaczące efekty. Horyzontem utopii Kobro

Une avant-garde polonaise: →
Kobro et Strzemiński
Centre Pompidou, Paryż, 2018,
Zdjęcie: Philippe Migea

i Strzemińskiego nie była rewolucja, jednorazowy akt destrukcji starego porządku i ustanowienia nowego, ale trwający w czasie i napędzany wizją lepszego świata proces konstruowania alternatywy. W ślad za **Erikiem Olinem Wrightem** oboje mogliby powtórzyć, że „realnymi utopiami są takie instytucje, stosunki i praktyki konstruowane tu i teraz, które stanowią prefigurację idealnego świata i które pomagają nam osiągnąć ten post-kapitalistyczny cel.” [3]

Działalnością projektową Kobra i Strzemiński zajmowali się nieomal od początku. Jeszcze w Rosji wykonywali plakaty propagandowe, a po przyjeździe do Polski tworzyli oprawy graficzne dla tomików zaprzyjaźnionych poetów oraz magazynów artystycznych. W ich dorobku znajdują się ponadto projekty mebli, tkanin, wnętrz mieszkalnych i publicznych oraz architektury. Na przełomie lat 20. i 30. projektowanie wraz z malarstwem i rzeźbą zostało przez nich ujęte w jeden teoretyczny system unizmu. [4] Definiująca go zasada jedności organicznej w przypadku architektury sprowadzała się do zespolenia budynku z otoczeniem oraz zharmonizowania za pomocą struktury architektonicznej rytmu ludzkich aktywności życiowych. W przypadku projektowania graficznego przekładała się natomiast na zgodność formy z treścią oraz zastosowanych rozwiązań typograficznych z celem, czyli maksymalną czytelnością drukowanego tekstu. >



↑ Une avant-garde polonaise: Kobra et Strzemiński Centre Pompidou, Paryż, 2018
Zdjęcie: Anna Marchlewska





↑ Une avant-garde polonaise: Kobro et Strzemiński
Centre Pompidou, Paryż, 2018
Zdjęcie: Anna Marchlewska

Kolejną formę uspołeczniania swoich teorii stanowiła podejmowana przez obojga (poniekąd, z konieczności życiowej) działalność dydaktyczna. W żeńskiej Szkole Przemysłowo-Handlowej w Kuluszkach udało się im opracować i wdrożyć program nauczania nowoczesnego wzornictwa, oparty na doświadczeniach wyniesionych z pracowni UNOVIS-u i zbliżony do programu kursu początkowego **Bauhausu**. Zajęcia w innej placówce, łódzkiej szkole dokształcania zawodowego dla drukarzy, Strzemiński oparł z kolei na pryncypiach funkcjonalizmu. Zaangażowanie w działalność dydaktyczną przywiodło Strzemińskiego do przemyślenia na nowo dziejów sztuki i opracowania, już w latach powojennych, cyklu wykładów dla studentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, uczelni, w której utworzeniu miał istotny udział. Cykl ten, krążący przez lata w odpisach, po jego śmierci przybrał formę książkowego opracowania wydanego pod tytułem *Teoria widzenia*. [5]

Pierwsze próby stworzenia kolekcji Strzemiński podjął już w 1924 roku. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” ostatecznie powstała przy tworzonym właśnie miejskim muzeum w Łodzi (później przemianowanym na Muzeum Sztuki).

Cała ta działalność nie odbywała się w artystycznej próżni. Kobro i Strzemiński nieustająco poszukiwali sojuszników, nawiązując współpracę z twórcami, w których sztuce rozpoznawali bliskie sobie cele. W pierwszych latach po przenosinach do Polski Strzemiński zbliżył się do krakowskiego środowiska skupionego wokół **Tadeusza Peipera**. W wydawanej przez niego „Zwrotnicy” Strzemiński zamieścił pionierski artykuł diagnozujący sytuację artystyczną w porewolucyjnej Rosji. W 1923 roku w Wilnie wspólnie z Vyatautasem Kairiukstisem zorganizował „Wystawę Nowej Sztuki”, pierwszą w Polsce manifestację konstruktywistycznej awangardy. Rok później wraz z Kobro i pozostałymi uczestnikami wystawy wszedł w skład tworzonej przez Kazimierza Szczukę i Teresę Żarnower grupy „**Blok**”. Oboje zaangażowali się następnie w działalność grupy „**Preasens**”, która została powołana z inicjatywy Heleny i Szymona Syrkusów jako platforma jednocząca wysiłki awangardowych malarzy, rzeźbiarzy i architektów we wspólnym projekcie modernizacyjnym. I Kobro, i Strzemiński brali udział w wystawach owych ugrupowań, Strzemiński udzielał się ponadto inten-



↑ ↓ Une avant-garde polonaise: Kobro et Strzemiński
Centre Pompidou, Paryż, 2018
Zdjęcia: Anna Marchlewska

sywnie na łamach wydawanych przez nie czasopism. Ponieważ oba ugrupowania na skutek rozbijających je różnic ideowych rozpadły się, Strzemiński z końcem 1929 roku wystąpił z własną inicjatywą i wspólnie z Kobro, Henrykiem Stażewskim i Julianem Przybosiem założył w Łodzi grupę „a.r.”. Grupa, do której przyłączył się także mieszkający w Paryżu Jan Brzękowski, stała się ważnym narzędziem upowszechniania nowej sztuki za pomocą przedsięwzięć wydawniczych, wystaw, odczytów a przede wszystkim – tworzonej w Łodzi kolekcji sztuki nowoczesnej.

Pierwsze próby stworzenia kolekcji Strzemiński podjął już w 1924 roku, mając nadzieję na znalezienie wsparcia dla tej inicjatywy pośród członków „Błoku”. Wówczas zakończyło się to niepowodzeniem i dopiero w 1929 roku sprzyjające okoliczności sprawiły, że artysta powrócił do swego pomysłu. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” ostatecznie powstała przy stworzonym właśnie miejskim muzeum w Łodzi (później przemianowanym na Muzeum Sztuki). Z prośbą o wsparcie tej inicjatywy Strzemiński zwrócił się do czołowych przedstawicieli polskiej i europejskiej awangardy. Ważną rolę w gromadzeniu kolekcji odegrali również inni członkowie grupy „a.r.”, zwłaszcza Brzękowski i Stażewski, a także Wanda Chodasiewicz-Grabowska, ówczesna asystentka >



Légera a z czasem jego partnerka życiowa. Dzięki ich staraniom w latach 1929–1939 do kolekcji trafiło 112 dzieł najwybitniejszych awangardzistów ówczesnej Europy, m.in. Maxa Ernsta, Fernanda Legera, Kurta Schwittersa, Alexandra Caldera, Pabla Picassa, Theo Van Doesburga, Jeana Heliona, Hansa Arpa, Soni Delaunay, Enrico Prampoliniego i wielu innych. Wszystkie z owych dzieł zostały przy tym przekazane przez artystów w darze. Kolekcja została udostępniona zwiedzającym 15 lutego 1931 roku, czyniąc tym samym z Łódzkiej placówki jedno z pierwszych muzeów sztuki awangardowej na świecie. Już po II wojnie światowej, kiedy muzeum urządziło nową siedzibę w pozyskanym budynku XIX-wiecznego pałacu Maurycygo Poznańskiego, Strzemiński zaprojektował z myślą o kolekcji „a.r.” unikalną przestrzeń – **Salę Neoplastyczną**. Jej aranżacja przywołuje estetykę neoplastycyzmu a także rzeźb Kobro z lat 20. Zgeometryzowane płaszczyzny kolorów, pokrywające ściany, sufit i podłogę wedle ściśle określonego matematycznego porządku, miały, zgodnie z intencjami artysty, kierować ruchem zwiedzającego, a także regulować rytm jego spojrzeń. Tym sposobem muzealna przestrzeń przestawała być tylko miejscem pokazywania dzieł, a stawała się modelem organizacji ludzkiego otoczenia i poligonem nowej świadomości wzrokowej.

Horror II wojny światowej stał się dla utopii Kobro i Strzemińskiego dramatycznym wyzwaniem. Po jej zakończeniu Kobro wykonała zaledwie kilka kobiecych

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński uważali, że sztuka zawsze będzie potrzebna jako laboratorium, w którym wypracowuje się kolejne utopijne modele lepszych światów.

aktów i w zasadzie zaniechała praktyki artystycznej. Strzemiński nadzieję odnalazł w socjalistycznym porządku, który nastał w powojennej Polsce. Chciał wierzyć, że niesie on ze sobą szansę na urzeczywistnienie utopijnych idei, których propagowaniu poświęcił całą swoją działalność. Formułując program dla nowopowstałej uczelni artystycznej, pisząc artykuły propagujące nowoczesne rozwiązania urbanistyczne, kreśląc wizję humanistycznego realizmu dla socjalistycznego społeczeństwa, Strzemiński włączył się w budowę nowego porządku. Szybko jednak okazało się, że porządek ów nie ma nic wspólnego z utopijnymi koncepcjami artysty, więcej nawet – uznaje je za wrogię. Wyrzucony poza margines życia publicznego, pozbawiony możliwości tworzenia (i zarobkowania), Strzemiński popadł w chorobę, która doprowadziła go do przedwczesnej śmierci w 1952 roku. Rok wcześniej odeszła Katarzyna Kobro.



➤ Une avant-garde polonaise:
Kobro et Strzemiński
Centre Pompidou, Paryż, 2018
Zdjęcie: Anna Marchlewska

Czy utopia Kobro i Strzemińskiego poniosła klęskę? Czy jedynym, co po niej pozostało, jest zatem zbiór rzeźb, obrazów, rysunków – „dzieł”, które zachwycają wyrafinowaną estetyką i formalną odkrywczością? Polityczno-artystyczne koncepcje obojga stanowiły odpowiedź na ówczesną rzeczywistość społeczną, nic zatem dziwnego, że w odniesieniu do wyzwań dzisiejszego świata niektóre z nich mogą się wydawać nieaktualne, a nawet, po doświadczeniach dwudziestowiecznych totalitaryzmów, wręcz niebezpieczne. Nie oznacza to jednak, że zdezaktualizował się napędzający je impuls utopijny. Strzemiński i Kobro mieli pełną świadomość, że proponowane przez nich rozwiązania nie są ostateczne, że każdy czas potrzebuje nowych. Dlatego, w przeciwieństwie do wielu innych przedstawicieli awangardy, byli przeciwnikami idei samolikwidacji sztuki. Uważali, że sztuka zawsze będzie potrzebna jako laboratorium, w którym wypracowuje się kolejne utopijne modele lepszych światów. Sztuka miała pozostać przestrzenią, w której króluje, mówiąc słowami Zygmunta Baumana,

„zuchwalstwo utopijnego wglądu w niezbadaną jeszcze przyszłość, jego zdolność ignorowania ograniczeń i godzenia się na niepraktyczność, przygotowując glebę pod uprawę prawdziwie realistycznej polityki – takiej, która korzysta z pełnego inwentarza możliwości, jakie terażniejszość zawiera.” [6] ■

Przypisy

1. Tekst niniejszy po raz pierwszy został opublikowany w katalogu *Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński. Une avant-garde polonaise / A Polish Avant-Garde*, wydanym przez Editions Skira Paris przy okazji wystawy pod tym samym tytułem, która odbyła się w Centre G. Pompidou w Paryżu, w dniach 24 października 2018 – 14 stycznia 2019, i została zorganizowana we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytutem Adama Mickiewicza. Autorzy pragną podziękować wydawnictwu i organizatorom wystawy za wyrażenie zgody na przedruk polskojęzycznej wersji tekstu w niniejszej publikacji.
2. Pojęcie „realnej utopii” zostało zaczerpnięte z pism Erika Olina Wrighta, zwłaszcza z jego książki *Envisioning Real Utopias* (Verso, London 2010), jednak rozumienie utopii w niniejszym tekście równie wiele, jeśli nie więcej, zawdzięcza przemysłeniom Zygmunta Baumana (zwłaszcza zawartym w jego *Socialism. The Active Utopia*, George Allen & Unwin Ltd., London 1976), Ernsta Blocha (*Le Principe esperance*, Gallimard, Paris 1976) i Russela Jacoby (*Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, Columbia University Press, New York 2005).
3. E.O. Wright, *Envisioning Real Utopias*, dz. cyt. s. 9.
4. W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928; K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931.
5. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958
6. Z. Bauman, *Socialism. The Active Utopia*, dz. cyt. s.13. Cytat za tłumaczeniem polskim: *Socjalizm. Utopia w działaniu*, tłum. M. Bogdan, Krytyka Polityczna, Warszawa 2011, s.14.

ABSTRACT

KATARZYNA KOBRO AND WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI: IN SEARCH OF A REAL UTOPIA

The text, prepared on the occasion of the exhibition "A Polish Avant-garde: Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński" presented at the Pompidou Centre in 2018, captures the artwork of both artists as an attempt to realize a "real utopia". On the one hand, it points to the utopian attitude of Kobro and Strzemiński, on the other hand, however, to the realism present in it. It combines the utopian character with their conviction that artistic activity can contribute to the social change and to the establishment of a new better order, realism – with the awareness that every era, every time demands its own, still new answers to the question of what this utopian order would look like and with the intuition that the advent of a better world will not be achieved as a result of a one-off revolution, but rather as the effect of gradual transformations of both the material reality and the way people think. Thus according to the authors, the concept of "real utopia" understood in this way can be used as a tool to reinterpret the achievements of the couple of Polish avant-guard artists.