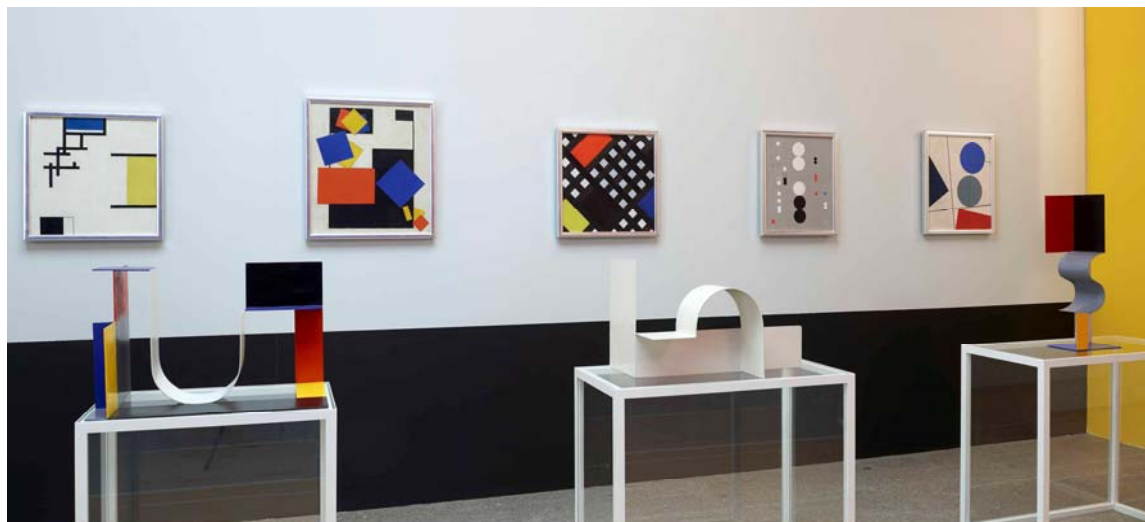


Kobro y Strzemiński. Prototipos vanguardistas



Vista de sala de la exposición **KOBRO & STRZEMINSKI. Prototipos vanguardistas**, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017

Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores. Archivo fotográfico del Museo Nacional Reina Sofía

- FECHAS:** 25 de abril de 2017 - 18 de septiembre de 2017
- LUGAR:** Edificio Sabatini, 3ª Planta
- ORGANIZACIÓN:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Muzeum Sztuki de Lodz
- COMISARIO:** Jaroslaw Suchan
- COORDINACIÓN:** Gemma Bayón
- ACTIVIDADES:** Ciclo de conferencias: *La forma de la utopía/La utopía de la forma. Abstracción y modernidad entre América Latina y Europa del Este.*
Del 16 mayo al 26 junio. Edificio Nouvel, Auditorio 200 y Edificio Sabatini, Auditorio, 19:00 h (*Se adjunta la programación completa)

Con la colaboración de: 

El Museo Reina Sofía presenta la exposición **Kobro y Strzemiński. Prototipos vanguardistas**, co-organizada junto al Muzeum Sztuki de Lodz. La muestra, dedicada a los artistas **Katarzyna Kobro** (Moscú, 1898-Lodz, 1951) y **Władysław Strzemiński** (Minsk, 1893-Lodz, 1952), exhibe alrededor de **160 obras entre dibujos, pinturas, carteles, collages, esculturas y diseños.**

Kobro y Strzemiński son dos de las figuras clave de la vanguardia centroeuropea y creadores de originales conceptos artísticos que radicalizaron tanto como transgredieron los presupuestos de la modernidad. Su trabajo, que abarca desde finales de la primera década del siglo XX hasta el comienzo de los 50, está integrado por diversas disciplinas como la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial y gráfico, y anuncia también nuevas tendencias, que alcanzarían su plenitud en las prácticas de generaciones posteriores, tales como el *minimalismo*, el movimiento *Zero* o el *arte reduccionista*. Esta exposición, además de repasar páginas poco conocidas de la Historia del Arte moderno, pretende cuestionar algunas de las ideas más extendidas sobre la modernidad.



KATARZYNA KOBRO
Construcción suspendida (2), 1921-22/1971-79 (reconstrucción de Janusz Zagrodzi y
Bolesław Ulan)

Metal
26,2 x 39,6 x 28,6 cm
Muzeum Sztuki, Lodz

La producción creativa de Kobro fue destruida en buena parte durante la Segunda Guerra Mundial y casi todas las obras restantes se mostrarán en la exposición (en su mayoría pertenecientes a la colección del Muzeum Sztuki). Las obras de Strzemiński sobrevivieron en mayor número y solo se mostrarán las esenciales, muchas propiedad del Muzeum Sztuki pero también de otras colecciones privadas y públicas de Polonia, Alemania, Holanda, Rusia, Suiza e Israel (Museo del Holocausto).

Orígenes

Las trayectorias de Kobro y Strzemiński se inician en 1918 en un Moscú en plena efervescencia revolucionaria, un período turbulento a la vez que crítico para el arte del siglo XX. Kobro, de origen alemán, y Strzemiński, un polaco nacido en Minsk, se conocieron en la capital rusa ese mismo año. Ambos se implicaron en los círculos artísticos de izquierdas y participaron activamente en los intentos de experimentación que llevarían a introducir cambios radicales en el arte así como a convertirlo en una

herramienta de transformación social. Primero en Moscú y después en Smolensk, Kobro y Strzemiński colaboraron estrechamente con artistas como **Vladimir Tatlin**, **El Lissitzky**, **Antoine Pevsner** y, sobre todo, **Kazimir Malevich**, cuyo *suprematismo* se convirtió en un punto de partida para el desarrollo de sus propios conceptos artísticos. Entre 1921 y 1922, cuando la atmósfera en la Unión Soviética se fue tornando menos favorable al arte moderno, se trasladaron ilegalmente a Polonia, donde se convirtieron en figuras destacadas del movimiento de vanguardia.



THEO VAN DOESBURG
Contra-composición XV, 1925
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Ambos fueron precursores de la primera exposición de arte polaco constructivista (Vilnius, 1923) así como co-fundadores de los grupos polacos de vanguardia más importantes (“Blok” 1923-26, “Praesens” 1926-30, “a.r.” 1929-36). Kobro y Strzemiński participaron en la escena artística internacional y mantuvieron contactos con miembros prominentes de la vanguardia europea, entre ellos **Piet Mondrian**, **Theo Van Doesburg**, **Georges Vantongerloo**, **Filippo Tommaso Marinetti**, **Hans Arp** y **Kazimir Malevich**. En 1932 se convirtieron en miembros del grupo parisino “Abstraction-Création”, tras haber cooperado en su predecesor, “Cercle et carré”, iniciado por Michel Seuphor y Joaquín Torres-García. El resultado más significativo de esta colaboración fue la creación de la *Colección Internacional de Arte Moderno* (que más tarde pasaría a llamarse Muzeum Sztuki), establecida en Łódź. Entre 1929 y 1939, obras de los artistas europeos de vanguardia más destacados (Max Ernst, Fernand Leger, Kurt Schwitters, Alexander Calder, Pablo Picasso, Theo Van Doesburg, Jean Hélion, Hans Arp, Enrico Prampolini y muchos otros) fueron sumándose a la colección en forma de donaciones, convirtiendo esta iniciativa en un ejemplo único.

La experiencia formativa que supuso el contacto con el constructivismo ruso se hizo patente en el trabajo temprano de ambos. Así tras mudarse a Polonia, se interesaron más por la vanguardia europea occidental, sobre todo por el neoplasticismo y por la Bauhaus. Fue a través de un diálogo con estos fenómenos como su trabajo y actividades teóricas tomaron forma, dando lugar a la emergencia de conceptos innovadores en el campo de la escultura y la pintura en la segunda mitad de los años 20 y, más adelante, también en la arquitectura y el diseño gráfico.

Unismo

Strzemiński sostenía que todo el arte anterior estaba dominado por el dualismo formal, que rompe la cohesión de la obra, y plantea como objetivo la creación de un arte tan orgánico como la propia naturaleza. Este sería posible gracias al **Unismo**, teoría que desarrolla a mediados de los años 20, según la cual “todo aquello que no pertenezca a la esencia de la obra debe ser rechazado”. En la pintura, esto implica prescindir del movimiento, del tiempo, de la tridimensionalidad y de toda referencia externa (de naturaleza mimética, psicológica o simbólica), puesto que dichos elementos son ajenos a la naturaleza de la obra pictórica que se reduce a una superficie plana cubierta de pintura y delimitada por un marco.



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
Composición arquitectónica 5b, ca. 1928
Óleo sobre lienzo
98 x 60 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Estas ideas de Strzemiński se materializan en dos series de pinturas tituladas **Kompozycje architektoniczne** [*Composiciones arquitectónicas*, 1926-1929] y **Kompozycje unistyczne** [*Composiciones unistas*, 1926-1934]. En ellas se eliminan de forma progresiva el contraste y la tensión, así como otros aspectos susceptibles de crear la ilusión de movimiento y profundidad. En las últimas composiciones unistas, toda la superficie del lienzo aparece cubierta de un color homogéneo y la pintura –para evitar la sensación de profundidad– se aplica formando un dibujo en relieve que destaca la faceta material del medio, recordando su naturaleza física.

Por su parte, Kobra desarrolló una teoría análoga, aplicable a la escultura, postulando su unión con el espacio. Según las tesis de la artista, la escultura no consiste en dar forma a un bloque de materia, sino en organizar el espacio y, por lo tanto, debe estar compenetrada e integrada en su entorno de una manera armoniosa, en lugar de aislarse. Su objetivo es representar y organizar el ritmo de los fenómenos espacio-temporales que conforman la realidad, adoptando, en este sentido, una función reguladora. Entendida así, la escultura se convierte en el prototipo de las soluciones arquitectónicas o urbanísticas que tienen como objetivo organizar el movimiento del cuerpo en el espacio.

Tras concretar sus teorías y producir obras que ilustraban posibles maneras de ponerlas en la práctica artística, tanto Strzemiński como Kobra dirigieron su atención en otra dirección. Ocupada en la crianza de su hija, Kobra abandonó el trabajo artístico durante varios años. Sólo volvió a la escultura a finales de los años 40. Sin embargo, la Guerra y el nuevo orden introducido en Polonia por Stalin le hicieron abandonar los principios constructivistas y orientarse hacia un tipo de arte más privado y existencial. Entre 1946 y 1948 realizó varios desnudos en un austero estilo post-cubista, radicalmente divorciado de sus “Composiciones Espaciales” y de la creencia utópica en la posibilidad de cambiar la realidad social que las inspiró.



Vista de sala de la exposición **KOBRA & STRZEMIŃSKI. Presididos vanguardistas**, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
Fotografía: Juanamán Cortés/Román López. Archivo fotográfico del Museo Nacional Reina Sofía

Años 30 y 40

Como su *Unismo* constituía en varios aspectos la última palabra posible en la teoría moderna de la pintura, a comienzos de los años 30 los intereses de Strzemiński se desplazaron de la construcción de la pintura al fenómeno de la visión. Ya sus ***Paisajes marinos*** de 1933-34 “pintados para reposar”, como él mismo diría, eran una consecuencia de las reflexiones del artista acerca del modo en que la realidad se presenta en el ojo. Al principio analizó la visión como un fenómeno foto-óptico, si bien pronto empezó a interpretarlo como un proceso que involucraba al cuerpo humano y



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
Paisaje marítimo con buca, 1934
Tempera sobre cartón
20 x 25 cm
Muzeum Sztuki, Lodź

como un fenómeno inmerso en la historia, cambiante a la vez que cambian las condiciones de vida. Sus reflexiones sobre el tema fueron recogidas en la “Teoría de la Visión”, escrita en los años 40 y publicada póstumamente. En pintura, la teoría recibió su expresión más alta en la serie de “pinturas solares” de 1948-9, en las cuales Strzemiński intentó visualizar el efecto de las postimágenes.

Las obras creadas durante la Guerra e inmediatamente después constituyen una parte independiente de su trabajo. Se trata fundamentalmente de dibujos sobre papel-calco en los que Strzemiński empleó formas parcialmente abstractas en un intento de comunicar la crueldad de la Guerra y la aguda crisis de los ideales humanistas. El impacto más potente se consiguió con el ciclo *A mis amigos, los judíos*, consistente en

9 piezas que combinaban dibujos abstractos con fotografías documentales de crímenes nazis contra los judíos.

Además de la pintura y la actividad teórica relacionada, Strzemiński había mostrado desde los años 20 interés en la arquitectura, el urbanismo y el diseño gráfico e industrial, lo que produjo resultados originales, incluyendo tanto proyectos que se acometieron en la realidad como escritos teóricos. En 1925, diseñó un edificio de estación para la ciudad de Gdynia, proyecto que permaneció sobre el papel, entre otros. No obstante, su mayor logro en este campo fue la **Sala Neoplástica**, un espacio expositivo diseñado en 1946 para la nueva sede del Muzeum Sztuki en Łódź. Su forma constructivista aludía a principios compositivos desarrollados por Strzemiński y Kbro en los años 20.

Sala Neoplástica

La obra más importante inspirada en los principios del funcionalismo unista es la **Sala Neoplastyczna** [Sala neoplástica], diseñada en 1947. Instalada en un palacio de finales del siglo XIX que, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, albergó la nueva sede del Muzeum Sztuki de Łódź, su diseño evoca, por una parte, la estética del neoplasticismo y, por otra, la de las composiciones espaciales de Kbro de los años veinte. Las superficies de color y las formas geométricas que cubren las paredes, el techo y el suelo de la estancia, dispuestas en un estricto orden matemático, tienen, según la intención del autor, la función de guiar el movimiento del visitante y regular el ritmo de su mirada, dirigiéndola hacia las obras expuestas.



Vista de sala de la exposición KOBRO & STRZEMINSKI. Prototipos vanguardistas, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores. Archivo fotográfico del Museo Nacional Reina Sofía

La *Sala neoplástica* surge con el propósito de exponer las obras de la vanguardia europea pertenecientes a la Colección Internacional de Arte Moderno. Iniciada en los años treinta por Strzemiński, contó con la colaboración de Kbro, el pintor constructivista Henryk Stażewski y dos poetas de vanguardia, Julian Przyboś y Jan Brzękowski, todos

ellos miembros del recién fundado grupo a.r.. Gracias a sus esfuerzos, en 1939 la Colección contaba con ciento doce obras que habían sido donadas por los propios autores, entre los que se encontraban Hans Arp, Alexander Calder, Theo Van

Doesburg, Max Ernst, Jean Hélion, Fernand Léger, Pablo Picasso, Enrico Prampolini, Kurt Schwitters o Sophie Taeuber-Arp. Su presentación pública tuvo lugar el 15 de febrero de 1931, en el Museo municipal de Łódź (en la actualidad, Muzeum Sztuki).

Esta Colección tenía como objetivo, según la intención de Strzemiński, difundir el arte contemporáneo entre la comunidad local, contribuyendo al desarrollo de la “conciencia visual” que suponía la comprensión de que aquello que vemos depende del nivel de entendimiento que tenemos sobre el propio proceso de la visión.

Catálogo

La exposición se acompaña de una publicación con ensayos críticos de Jaroslaw Suchan (comisario de la muestra), Christina Lodder, Gladys C. Fabre y Juan Manuel Bonet. Además de una representación de obras de la exposición, se incluyen algunos de los escritos teóricos más emblemáticos de Kobra y Strzemiński, la mayoría traducidos por primera vez al castellano.

Para más información:

GABINETE DE PRENSA

MUSEO REINA SOFÍA

prensa1@museoreinasofia.es

prensa3@museoreinasofia.es

(+34) 91 774 10 05 / 06

www.museoreinasofia.es/prensa

